Nr. 10 Warszawa—Styczeń 1926 r. Rok II

WIADOMOŚCI MUZYCZNE

PER MUSICAM AD ASTRA

WARSZAWA WARECKA 15



Lafosse lith. *Z „Album de Vilno" I. K. Wilczyńskiego.*

STANISŁAW MONIUSZKO

TREŚĆ Nr. 10:

Ilustracje: Lafosse: *Stanisław Moniuszko;* Dziewięć przykładów nutowych kolęd i pastorałek z rękopisów mogilskich; Józefa Turczyńska: *Karol Namysłowski;* Zdjęcie z I zjazdu kierowników uczelni muzycznych; Zdjęcie z Kongresu delegatów Kolegjum Polskich Organistów-Chórmistrzów; *Aleksander Michałowski* z teki karykatur Prof. E. Kochańskiego.

Dodatek: Kalendarz „Wiadomości Muzycznych" na r. 1926.

Odbito w liczbie 3.500 egz.

WIADOMOŚCI MUZYCZNE

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

POD REDAKCJĄ

EDWARDA WROCKIEGO

WYDAWANY PRZEZ WARSZAWSKI ZWIĄZEK MUZYKÓW

PRZY POPARCIU: POLSKIEGO STOWARZYSZENIA MUZYKÓW-PEDAGOGÓW, KOLEGJUM POLSKICH ORGANISTÓW-CHÓRMISTRZÓW, SEKCJI MUZYCZNEJ ZWIĄZKU POL. NAUCZYCIELSTWA SZKÓŁ POWSZECHNYCH, WYDZIAŁU OŚWIATY I KULTURY MAGISTRATU M. ST. WARSZAWY, REFERATU MUZYCZNEGO MIN. SPRAW WOJSKOWYCH, SEKCJI WSPÓŁCZESNYCH KOMPOZYTORÓW POLSKICH.

OGŁASZA PRACE NAJWYBITNIEJSZYCH MUZYKOLOGÓW Z DZIEDZIN: muzyczno-teoretycznej i estetycznej, etnografji muzycznej, muzyki kościelnej i muzyczno-historycznej, jak również z zagadnień organizacyjno-zawodowych życia muzycznego w Polsce.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
WARSZAWA, WARECKA 15, TELEFON 125-93
CZYNNE CODZIENNIE, Z WYJĄTKIEM NIEDZIEL I ŚWIĄT, OD GODZ. 17 — 19.

KONTO CZEKOWE W POCZTOWEJ KASIE OSZCZĘDNOŚCI W WARSZAWIE Nr. 5.784.

PRENUMERATA: kwartalna, za każde 3 numery „Wiadomości Muzycznych" wraz z przesyłką pocztową (opłacona ryczałtem) od 1 stycznia 1926 wynosi w kraju zł 3.75.
Komplet pisma z r. 1925 — Zł 11.25, z przesyłką — Zł 12.

CENA EGZEMPLARZA POJEDYNCZEGO Zł 1.50.

NUMERÓW OKAZOWYCH REDAKCJA NIE WYSYŁA.

WIADOMOŚCI MUZYCZNE

NR. 10 WARSZAWA — STYCZEŃ 1926 R. ROK II

UMUZYKALNIENIE A CZYTELNICTWO

HASŁEM wychowawców społeczeństwa jest dziś jego *umuzykalnienie*, należycie rozumiane już w starożytności.

Na wszelkie sposoby prowadzi się obecnie akcję w tym kierunku, nietylko wśród podrastającego pokolenia przyszłych obywateli kraju, lecz i wśród starszej generacji, dla której, z różnych przyczyn, sala koncertowa i widzownia opery, w ostatnich czasach jakby przestały istnieć.

Obserwujemy sytuację, która każdego powinna przejąć trwogą o losy naszej kultury muzycznej i polskiej duszy.

Wśród przyczyn na naczelne miejsce należy postawić *zanik czytelnictwa muzycznego.* Musimy rychło zaradzić złemu p zez *usilne propagowanie czytelnictwa*, bowiem ono najwięcej może władne jest *zainteresować* człowieka muzyką i stopniowo *wprowadzić* go w jej ponętne tajniki, nieraz tak skomplikowane, zawiłe...

Jaką winna być lektura?

Czytelnikowi polskiemu należy nieść słowo ze źródła *polskiego* uczucia, myśli twórczości, odźwierciedlić w niem, przedewszystkiem zbożną pracę na *ojczystym* zagonie i na warsztatach kultury *narodowej*, gdyż w tem tkwi nasze „być“ na każdem polu, a więc i w muzyce.

Piśmiennictwo muzyczne, niestety, zapomniało o tej świętej prawdzie i od wieku poczytywało za swój obowiązek — bezkrytyczne służenie obcym bogom.

Naszej sprawie muzycznej zawsze działa się wielka krzywda, i tak doszliśmy nawet do tego, iż dziś rzeczywiście „nie wiemy, co posiadamy“, i na każdym kroku siebie *„odkrywamy.“*

W przeświadczeniu, iż obowiązkiem naszym jest zwalczyć tendencje „chwalenia wszystkiego, co obce“, oraz pragnąc otoczyć należytą opieką cały dorobek i wysiłki bieżące we wszystkich dziedzinach życia muzycznego w Polsce, w kwietniu 1925 r. założono „*Wiadomości Muzyczne*“, do pracy w których stanęli muzykolodzy i działacze tej miary co: Julja Baranowska-Borowa, Aleksander Borawski, Władysław Borucki (Brańszczyk), Prof. Dr. Adolf Chybiński (Lwów), Stefan Cybulski, Henryk Cylkow, Beata Doleżalówna (Kraków), Zbigniew Domaniewski, Dr. Helena Dorabialska,

Jan Głowacki, Antoni Grudziński, Ferdynand Hoesick, Prof. Dr. Zdzisław Jachimecki (Kraków), Tadeusz Joteyko, Stanisław Kazuro, Tadeusz Kończyc, Jan Koral, Władysław Krogulski, Monsignor Antoni Kwiatkowski M. T., Franciszek Łukasiewicz (Poznań), Tadeusz Majerski (Lwów), Stanisław hr. Małachowski-Łempicki, Dr. Antoni Miller (Wilno), Dr. Wacław Piotrowski (Poznań), Zygmunt Pomian-Kaczyński, Ludomir Michał Rogowski, Ludomir Różycki, Piotr Rytel, Bogusław Sidorowicz, Dr. Alicja Simonówna (Waszyngton), Stefan Lidzki-Śledziński (Wilno), Feliks Starczewski, ś. p. Mieczysław Surzyński, Apolinary Szeluta, Felicjan Szopski, Ludwik Wawrzynowicz (Częstochowa), Aleksander Wielhorski, Adam Wieniawski, Kazimierz Zatorowski i Jan Cichocki, zasilający dział organizacyjno-zawodowy, jak również autorowie artykułów, podznaczonych inicjałami: *J. M.*, *K. Z.*, *L. M.*, *R. A.*, *S. S.*, *W. R.*, *Z. L.* (Poznań), oraz ilustrator pisma Eli Kochański. Niech będzie wolno mi na tem miejscu złożyć im gorące podziękowanie za wybitnie *ofiarną* współpracę.

Zamieszczone przez nich rzeczy stanowią wkład w polską wiedzę muzyczną, a typu takich prac jak „Tablica porównawcza rozwoju nut (neum) kościelnych od wieku VIII do XX“ lub „Nekropol Muzyczny“ nie zna nawet europejska historjografja muzyczna.

Przeto każdy muzyk i miłośnik, któremu dobro sprawy muzycznej rzeczywiście na sercu leży, powinien ***najusilniej propagować czytelnictwo***, przez co spełni obowiązek względem społeczeństwa i samego siebie.

Edward Wrocki.

PRZYCZYNKI DO HISTORJI KRAKOWSKIEJ KULTURY MUZYCZNEJ W XVII i XVIII WIEKU

(CIĄG DALSZY)

Nie wszystkie kolędy i pastorałki w rękopisach mogilskich są pochodzenia czysto polskiego, choć tekst jest całkowicie lub częściowo polski. Jedna z nich (w rkp. 1009), fragmentarycznie zachowana, jest kolędą w 5 językach z tekstami: łacińskim, polskim, ruskim, włoskim i niemieckim. Polskich i niemieckich meszkańców klasztoru łączył język liturgiczny, w którym rozpoczyna się tekst: „Omnes gentes Neonato incarnato plaudite". Nie nowy to pomysł! Już dawniejsze polskie kolędy posługiwały się wielojęzycznemi tekstami. We wspomnianym rękopisie kantyczkowym (z roku 1721 i nast.), przemawiają w swych językach kolejno: Mazur, Rusin, Moskal, Litwin, Węgier, Niemiec, Holender, Anglik, Włoch, Hiszpan, Francuz, cygan, żyd, a wreszcie — „łacinnik" (str. 358—360). Ta kolęda jest prawdopodobnie dziełem polskiego kompozytora. Przeważają teksty polskie, inne zdradzają nieznajomość obcych języków. Niestety z tej pastorałki zachował się tylko głos altowy i basowy, oraz głosy instrumentalne. Forma jednak kantaty wynika z układu tekstu, który tu podaję, ponieważ nie posiadamy dotąd większej ilości pastorałek. Po wstępie instrumentalnym następuje:

1. Allegro (śpiewane może przez chór lub solistę):

Omnes gentes Neo nato incarnato plaudite, Eja voces decantate, vos vos Musici resonate eja, razem eja omnes wszyscy, żebyśmy niedarmo tu przyszli, zaspiewajmy y zagrajmy i kolędę zaśpiewajmy.

2. Andante (solo):

Dive Puer incarnate,
De Maria neonate,
Te nos omnes salutamus,
Simul Tibi corda damus.
Jesu, Tu noster amator,
Totius mundi Salvator,
Mane ergo in cordibus nostris,
Ne noceat hostis.

3. Allegro (solo):

Auch laufet ich szene (!) kleine Jesulein,
Auch laufet (!) ich schene (!) kleine schene (!) [Kinderlein,

Grüsset, küsset (bis)
Ehr (!) schene kleine Kinderlein,
Schene kleine Jesulein.

4. Początek tekstu włoskiego: „*O diletto...*" (dalej brak).

5. Allegretto (solo basowe):

Na swit prychodny
Tebe hospodny
Tebe wytaiu
Spasytela z raiu
Krasny panyczu
Welikoiu Boha
Krasna switunku
Prachodit po ranu
Wytaiu Te (bis)
Spasytela z raiu.

6. Adagio (Recitativo, solo):

A ja co dam tej Dziecinie?
Serce we łzy niech się rozpłynie.
Za moie grzechy, Boże łaskawy,
Cierpisz na mrozie za te złe sprawy,
Ktore Tobie łoże w żłobie wykowały.

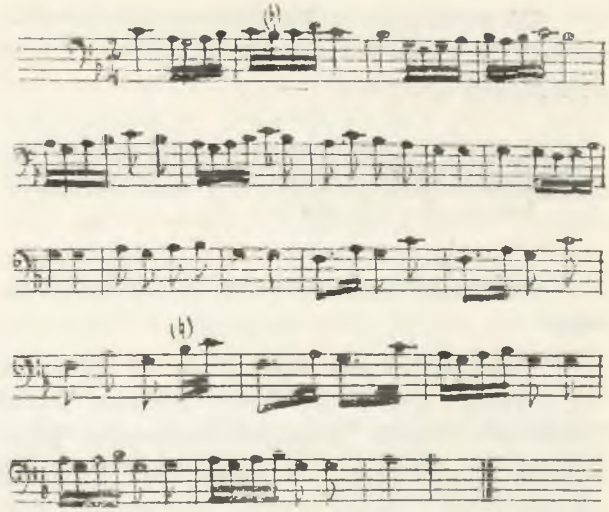
7. Allegro (duet):

Jednak ufay sobie,
Kiedy mówię Tobie,
Że się jeszcze napijemy.
Wiwat wykrzykujemy,
Mości księże (bis) przeworze (!),
Jeśli to być może.
Jakaż nasza jest nadzieja
W łasce pana dobrodzieja,
Że będzie wino z łaski waspana,
I potem kolęda będzie nam dana.

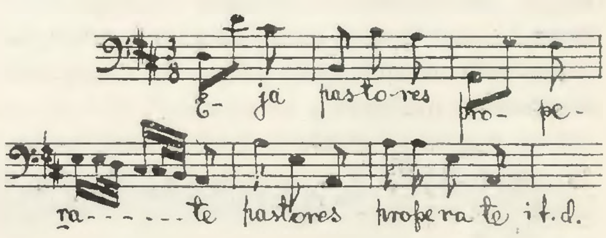
8. Allegro (chorus):

Dziękujemy za kolędę,
Daj to Boże żeby tak wszędzie
I teraźniejszego roku
Nie brakło nam nigdy grochu.
Zawsze stawało,
Chociaż go mało.
Vivat praesides (bis),
Vivat (bis) Communitas,
Da Neonate, ut esset unitas,
Unitas unitati, charitas charitati (bis)
Semper foveat,
Fiat, fiat, fiat.

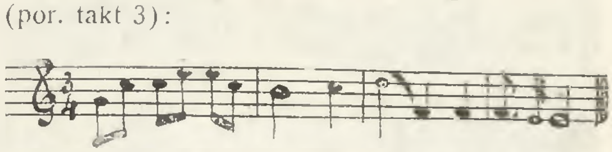
Najprawdopodobniej każdy z pięciu narodów, zjednoczonych w tym tekście, śpiewał melodję sobie właściwą. Z fragmentu możemy podać tylko melodję ruską, będącą najczystszą kołomyjką:



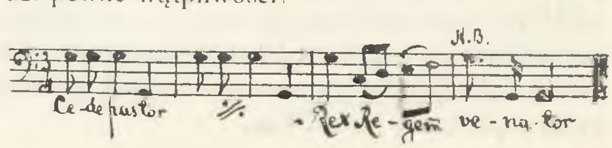
Niektóre inne kolędy i pastorałki w rkp. 1006 i 1007, mają wprawdzie teksty łacińskie, jednakże już melodje zdradzają „niełacinników". W rękopisie nr. 1006 znajdują się trzy „arje", zwane też „pastoritiami". Początki ich tekstów są: „Eja pastores properate" (na bas solo), „Cede pastor, Rex Regum venator" (duet na tenor i bas), „Salve fili pulcherrime" (tenor i bas). Przypuszczam, że kompozytorem „Eja pastores" jest Słowianin. Zdradza go następujący fragment (por. rytmikę taktu 5 i 6):



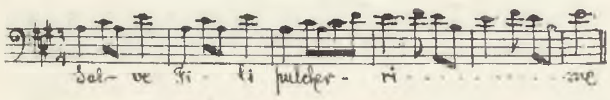
„Pastoritia" z początkowym tekstem „Cede pastor", zawiera menuetowo-ländlerową partję tenoru, jakby żywcem wziętą z symfonji Haydna; nie brak w niej nawet „manhajmskiego Seufzer'a" (por. takt 3):



Czy autorem jednak nie był jakiś Czech? Taka prozodja w słowie „venator", w której akcent główny przenosi się na pierwszą zgłoskę, budzi pewne wątpliwości:

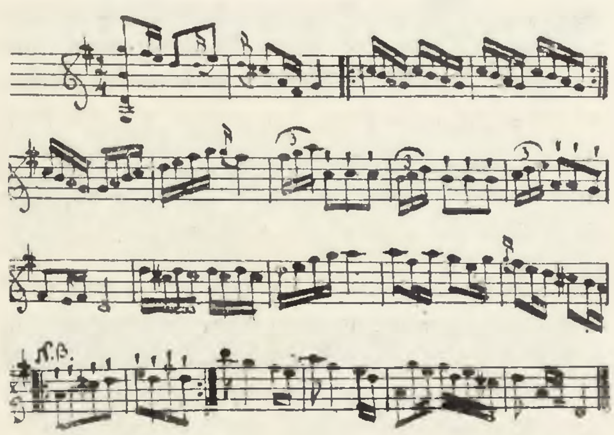


W trzeciej pastoricie odzywa się również menuet, lecz jakby zmięszany z pierwiastkiem słowiańskim (por. takt 4—6):



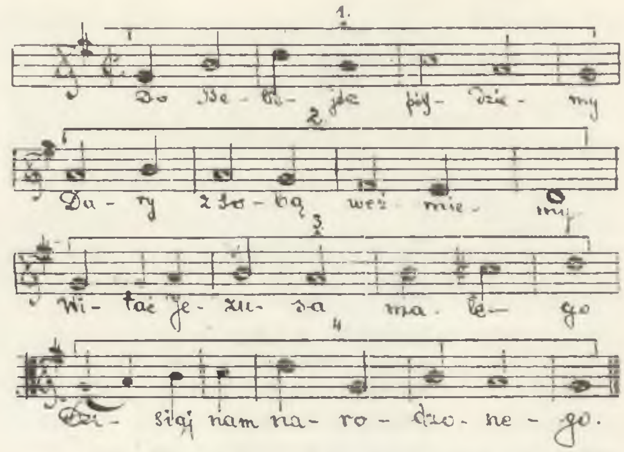
Takie frazy są nam znane z symfonji Dvoraka.

Pastorałka w rkp. 1007 z tekstem łacińskim, ma podanego autora: Girolamo (!) Hauza. Był to Czech lub Słowak. Kopjował pastorałkę Jakób Bourian, „organarius ad Collegiatam Ecclesiae Rattiboriensis", może krewny mogilskiego kantora br. Jana Wacława Bouriana (p. wyżej). Pochodzenie autora zdradza kwarta lidyjska w drugim takcie partji skrzypiec I, we wstępie do pastorałki, następnie typowo słowiańskie powtórzenie kwartowej frazy (takt 3—4) 9 razy, oraz motyw taktu 15—16, zaznaczony w poniżej podanym przykładzie literami „N. B.", znany na Podhalu, jako pochodzenia słowackiego (orawskiego) i w wersji podhalańskiej powtarzany również dwa razy. Poza tem oczywiście przykład ten mógłby się znaleźć w jakiemś „divertimento" Haydna, jako grupa tematyczna w rondzie, lub nawet w symfonji, posiłkującej się chorwacko-słowiańskim materjałem ludowym.



Polskiego niewątpliwie pochodzenia są (obok pastorałki rękopisu 1009) pastorelle w rkp. 1008 i 1010.

Pierwsza z nich ma tekst bardzo prosty, podobnie jak melodję, śpiewaną naprzód unisono przez sopran, alt, tenor i bas:
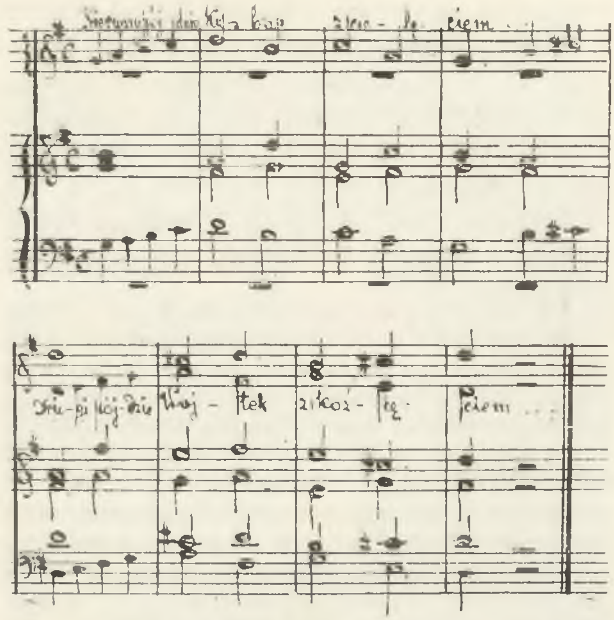


Melodji tej nie podają zbiory kolędowe. Nie ma jej w tej postaci także w cytowanym rękopisie kantyczkowym z r. 1721 i n. Drugą jej frazę spotykamy w wielu dawniejszych kolędach i niektórych pieśniach ludowych. Natomiast odmianę pierwszej frazy i frazę drugą znajdujemy w jednej z kolęd rękopisu z roku 1721. Ta kolęda posiada tekst w gwarze słowacko-podhalańskiej. Jest rzeczą bardzo prawdopodobną, że do klasztoru mogilskiego przynieśli ją (wraz z jasełkami i ...gontami) górale polscy, o których wspomniałem wyżej. Melodję tej kolędy i tekst wydałem w „Wierchach" (tom I, Lwów 1923). Po wstępnem unisonie, niby temacie warjacyjnym, następuje imitacyjne przeprowadzenie I frazy, po odpowiedniem jej rozszerzeniu i przystosowaniu do imitacyjnej techniki. Kolejno wchodzą cztery głosy, według schematu fugetty kwintowej, stosując się do tekstu, który brzmi

„P i e r w s z y pójdzie Kuba z cielęciem,
D r u g i za nim Wojtek z koźlęciem,
T r z e c i za nim Bartek z gąsięciem,
C z w a r t y za nim Jątek (tak!) z jagnięciem"

Przed ukończeniem II odpowiedzi (w basie), powraca tekst wstępu, opracowany już homofonicznie, niestety z wieloma błędnemi połączeniami akordów i wadliwem prowadzeniem głosów. Prawdopodobnie i kopja jest pełna błędów, które niweczą wartość tej miłej pamiątki klasztornej muzyki okolicznościowej o dowcipnym układzie formy.

Podaję tu początek tej pastorałki, będącej konglomeratem ludowego pierwiastka i kantorskiej „rutyny", godzącej z sobą pewną pretensjonalność środków z brakiem szlachetniejszego smaku i znajomości rudymentarnych zasad prowadzenia głosów (por. unisony głosów skrajnych, równoległe oktawy i t. p.):



Zgoła inną postać przedstawia pastorałka z rękopisu nr. 1010. Zaliczyć ją musimy również do kantat świeckich, w które — jak wiadomo — nie obfituje nasza muzyka z przed roku 1800. Już to wystarczy, aby mogilską pamiątkę z XVIII wieku otoczyć większą opieką, niżby w innych warunkach na to zasługiwała, dopóki poszukiwania za zabytkami tego rodzaju nie zbiorą większej ilości cenniejszych utworów tego rodzaju. Że takie kantaty świeckie rzeczywiście u nas istniały (twórców nie znamy narazie), dowodzą inwentarze klasztorne. I tak np. inwentarz kapeli jezuickiej w Krakowie z r. 1739—1740, notuje utwór p. t. „Piiak umieraiący". Kapela jezuicka w Krośnie posiadała w r. 1739 kantatę p. t. „Łowczy", której fragmenty zachowały się jeszcze (posiada je bibljoteka Zakładu Muzykologicznego Uniw. Lwowskiego). Między pastorałkami tych kapel nie brakło zapewne i takich, które co do treści i formy przypominają zabytek mogilski.

Świecki charakter posiada wiele tekstów pastorałkowych z XVII i XVIII wieku. Z chwilą, gdy obierają tło pasterskie i wdają się dokładniej w szczegóły życia pasterskiego, zaledwie wspominając o przedmiocie adoracji religijnej, i gdy postacie, mające najbliższy związek z Narodzeniem Dzieciątka, są traktowane jakby zwykli bliźni lub dobrzy znajomi, niknie religijny charakter tekstu. Wplatane bywają szczegóły i wyrażenia bardzo drastyczne. Stosunek do Bożego Narodzenia, jako święta kościelnego, staje się luźny. Święta są pozorem i okazją do pobierania „gracyałów", poprzedzonych odśpiewaniem niedwuznacznej pod tym względem kolędy lub pastorałki. Niekiedy bywa do tekstu wciągnięta osoba, od której zależy danie „gracyału". Odbywa się to w sposób mniej lub więcej dowcipny, mniej lub więcej natrętny. Humor tekstu ma usposobić życzliwie dla kolędników. Jak w tekście, tak w muzyce występują rysy świeckie jawnie, może jeszcze jawniej. Jeśli w grę wchodzi klasztor, to w takich melodjach jest „dla przyzwoitości" zarezerwowane miejsce dla zwrotów, wziętych z melodyki kościelnej, z nabożnej pieśni. Taki utwór staje się dalekim kuzynem starodawnych „quodlibetów", odmiennie jednak cokolwiek interpretowanych. Powstaje stylistyczne „pasticcio", w którem melodyka taneczna przybiera akcesorja z pieśni kościelnej, środki poważniejszej techniki bratają się z ludowym prymitywizmem, mającym stworzyć „dobrą minę" przy „złej grze" niedociągniętej „wiedzy muzycznej" pana kantora, który chce również popisać się znajomością opery i wtrąci niekiedy do pastorałki „dramatyczny" djalog, wywołując jego rodzajem mimowolny uśmiech. Pomysły bywają niekiedy niezłe, ale ich naiwność nie różni się od nieporadności technicznej, która daleką jest od artystycznej prostoty. Rytmika melodyki tanecznej potęguje oczywiście świeckość tekstu. Dzieje się to także w tych wypadkach, w których świecką treść stara się ukryć między pietystycznemi wyrażeniami. Że i w Polsce epoki saskiej posługiwano się zupełnie świadomie melodjami świeckiego pochodzenia, stojąc je nietylko w pastorałkach, ale i w kolędach, dowodzi kilka melodyj z wspomnianego już rękopisu kantyczkowego z r. 1721 i n. Do tekstu „przy oney dolinie w Judskiey krainie" (str. 141) dostosowano melodję śpiewaną do dnia dzisiejszego z tekstem „oj chmielu, chmielu". Dwukrotnie spotykamy się w tym cennym zabytku z użyciem słynnej melodji „folie d'Espagne" (str. 160 i 194). Nie wspominam tu już obszerniej o kolędach i pastorałkach, mających melodykę i rytmikę polskich tańców i szybkich marszów i o rytmicznem zmazurowaniu lub zgóralizowaniu melodyj. które notorycznie pochodzą z łacińskiego średniowiecza.

To pośrednictwo między wyższym smakiem artystycznym i polorem pseudouczoności muzycznej a elementami ludowemi w poezji i muzyce jest typowym objawem ówczesnej organistowsko-kan-

torskiej kultury, której zawdzięczamy wiele tekstów i melodyj kolędowych i pastorałkowych. To środowisko łączy się też z atmosferą scholarską, studencką. Wszak akta mogilskie wspominają o wędrownych studentach, o których wiemy, że w Krakowie mieli niejako przywilej „chodzenia po kolędzie", płosząc czasem kolędujących dudziarzy wiejskich i innych, skorych do uznania świąt Bożego Narodzenia za czas szczególnych łask społecznych. Chodząc z kolędą i „po kolędzie", wyzyskiwali studenci swój przysłowiowy dowcip w tekstach kolęd oraz pastorałek, umiejąc dać „suum cuique". I tak np. parafrazowali metodę dyskusji naukowej (formuły logicznego wnioskowania) na temat problemu: czy otrzymają „kolędę", czy też nie. Posługiwali się w tym celu wyrażeniami i zwrotami łacińskiemi, wiedząc, że w klasztorze będzie ich dowcip zrozumiałym. Tymi studentami mogli być oczywiście także alumni klasztorni, którym organista lub kantor-braciszek nie odmówił pomocy, komponując pastorałkę, przy której wykonaniu sam brał udział jako akompanjator na małym przenośnym pozytywie, biorąc do pomocy kontrabasistę.

Taką też jest pastorałka mogilska (rkp. 1010).

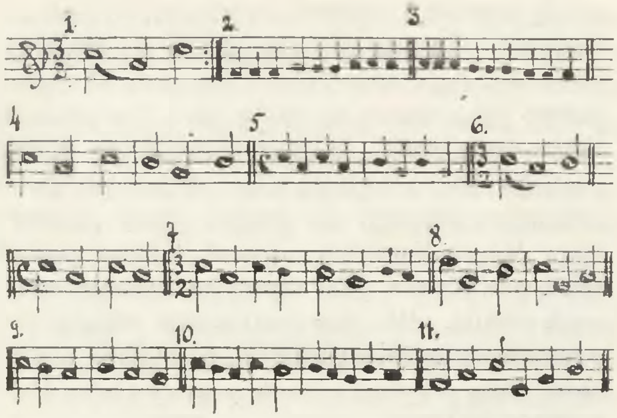
Tytuł rękopisu jest następujący: „Pastorella. Canto Staszek, Alto Marek, Tenore Bartek, Basso Kuba et Fundamento. Fr. Leopoldus (sc. Wiecki) perscripsit pro Choro Mogilensi, Anno Dni 1783". Oczywiście jest to data kopji, tak, że możnaby przesunąć powstanie tej „pastorelli" daleko wstecz, może do połowy XVIII wieku. Wskazuje na to termin „fundamento", oznaczający bas cyfrowany, który w osmdziesiątych latach XVIII wieku prawie wyszedł był z użycia. Ale partja „fundamenta" nie jest cyfrowana, co dowodzi, że wykonywał ją kontrabas ,nie pozytyw. Znajdujemy też nad głosem „fundamenta" napis „Violone". Następnie napis „pro Choro Mogilensi" dowodzi, że utwór ten wykonywano siłami klasztoru, wśród których partję sopranu i altu śpiewali chłopcy z chóru klasztornego, inne zaś głosy zapewne klerycy. Sama pastorella zapewne nie jest utworem lokalnym, skoro ją br. Wiecki „perscripsit" bez podania autora. Mógł nim być i bezpretensjonalny brat-organista lub kantor, któremu zapewne nie zależało na uwiecznieniu nazwiska, nie bez słuszności. Mimo bowiem pewnego dowcipu, dość „studenckiego", całość jest wysoce naiwna i bezpretensjonalna, miejscami śmieszna. Jest to przytem w wysokim stopniu „muzyka stosowana" i „zwyczajowa", która przychodzi do głosu raz w roku, raz w jednym i tym samym dniu. Nie znajdujemy w niej żadnego artyzmu. Jej prostota nie jest jednak mimowolną, co obniża oczywiście jej wartość.

Polski tekst, przeplatany makaronicznemi słowami i zdaniami łacińskiemi, przedstawia się następująco:

Pastores! Staszek! Marek! Bartek! Kuba! Adsumus. Transeamus usque Bethleem, videamus nobis natum, verbum gratum in Bethleem. Currite (34 razy). Accurrite pastores, novos ferte honores, Neonato Jesulo Pupulo. — Hej! bracia! Cóż się wam to dzieje pastuszkowie? Panie Kyba y nasz czuba, co rozkazujesz? Przy kolędzie wesoło będzie, Bogu cześć i chwała. Pastuszkowie kolędujmy. Staszek! czyń początek tej kolędy! Sylabizujmy i kolędujmy: ko-ko-ko- (52 razy) -len-len-len (dtto) -da-da-da (dtto), ko-ko-ko-len-len-len-da-da-da, kolenda. Pastuszkowie kolędujcie, dalej dalej przyśpiewujcie. Marek, Staszek, Bartek pilno, dalej pilno! Ko-ko-ko (52 razy) -len-len-len-da-da-da (52 razy). I dobrze, niezgorzej ze wszystkiem: kolęda. — Jest kwestja, pastuszkowie. Co za jedna? Czyli też nam jegomość da kolędę?! Distinguo: da albo nie da. Concedo: da albo nie da, et transeat. Nie da, nie da. Nego, nego, blictri, blictri. Probo, probo. Blictri, blictri. Ale pan dobry, to już da da kolędę. Oto sięga w kieszenie, w kieszeń, w kiesę. Dobra nadzieja! Est in filo argumentum. Ergo valet argumentum, pastores! In qua figura? In celare. Concedo, niech tak będzie! Concedo totum, dignum et iustum. Toż się trzeba Panu pokłonić. Concedo totum, dignum et iustum. Już da da kolędę. Concludamus, pastores: Jesule nate ac ter beate, Te laudamus, Te adoramus, nos miseri pastorculi, Amen!

Ustawiczne djalogowanie sprawia, że szersza melodyka nie ma pola do rozwinięcia się. Jej miejsce zajmują drobne motywy, które w drodze powtarzania, progresji i warjacji, niekiedy w połączeniu ze zmianą taktu i niewielkiem urozmaiceniem harmonji i rytmu, stają się czynnikiem formy i budowy, na ogół luźnej. Podaję te motywy, ponieważ przypuszczam, że są one czynnikiem pewnego rodzaju popularnego stylu, który da się dokładniej scharakteryzować po odkryciu dalszych podobnych pastorałek polskich:

Bardzo mało sposobności ma do ukazania się symetrycznie rozwinięta melodja. Nie jest niespodzianką, że melodja ta jest znaną z dawniejszych kolęd. Przeważa charakterystyczny dla wszelkich pastorałek także nie-polskich takt nieparzysty, w którym ruch półnutowy spokojnie się kołysze. Szybszy ruch zaznacza się tam, gdzie naiwny



„kompozytor" illustruje naiwnemi środkami (triole ćwierciowe na gamie, wznoszącej się i opadającej) pośpiech pastuszków w stronę stajenki betlejemskiej. Opracowanie techniczne pastorałki? Byłoby zapewne optymizmem uważać wiele kwint, septym i oktaw równoległych za zamierzony efekt harmoniczny. Całość jest nieco gorsza, niż „niebardzo podła", aby już użyć słownictwa ze znanej kolędy.

Gdy mam przed sobą pastorałki (zwane też „Concerti lub Motetti de Nativitate Domini") takich kompozytorów naszych z wieku XVII i XVIII, jak „Motetto de Nativitate Domini a 10 („Gloria in excelsis Deo")" O. Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego (1704, data kopji), jak O. Kazimierza Jezierskiego pastorella „Vigiles pastores" na alt i bas z tow. skrzypiec, oboju i basu cyfr. (tekst łacińsko-polski), anonimową pastorałkę łowicką „Pastores transeamus" na 5-głosowy chór mięsz. z tow. 2 skrzypiec, 2 trąbek, 2 puzonów i organów, drugą anonimową z tekstem łacińsko-polskim „Angelus ad pastores" prawdopodobnie także łowicką, z takiem samem towarzyszeniem i t. p., wówczas zdaję sobie sprawę z pewnych podobieństw, pewnych nieuniknionych analogij stylistycznych. Ale równocześnie zdaję sobie sprawę z tego także, iż upadek polskiej muzyki religijnej w drugiej połowie XVIII wieku, zaznaczył się nawet w tak bezpretensjonalnych utworach, jak okolicznościowe pastorałki. Rozwielmożniony dyletantyzm muzyczny, który wydobywał na wierzch życia muzycznego jednostki bezwartościowe pod względem muzycznym, równie, jak ich „utwory", grzebał w nurtach zamięszania i rosnącej wobec muzyki obojętności jednostki nawet pełnowartościowe. W pomoc przychodziły im katastrofalne dla kościelnej muzyki w Polsce zabory i ich nieodłączne zjawiska: kassaty i sekularyzacje. Że dotknęły one w znacznej części także pełen wobec muzyki zasług zakon cysterski, jest rzeczą zrozumiałą. Było to również udziałem opactwa mogilskiego „Ordinis Sancti Benedicti". Kassata klasztorów benedyktyńskich, pożar opactwa tynieckiego i bezmyślne rozrzucenie jego wspaniałych ongiś zabytków muzycznych przez rząd austrjacki — to jedna z klęsk licznych, utrudniających w niemałym stopniu zbadanie kultu muzyki w zasłużonych dla muzyki polskiej klasztorach z pod znaku św. Benedykta. Cieszymy się, że przynajmniej częściowo udało nam się zebrać materjał, który stanowi osobny rozdział niniejszej pracy.

Prof. Dr. Adolf Chybiński (Lwów).
(D. c. n.).

NARODZINY OPERY POLSKIEJ

Naród nasz odznaczał się muzykalnością w najgłębszym nawet mroku przeszłości. Możnaby dzieje owej muzykalności, która o całe wieki poprzedziła życie teatru w pełnem tego słowa znaczeniu, podzielić na pewne okresy, jako to: Muzykę dawną, aż do wieku Zygmuntów, nic wspólnego z teatrem nie mającą; na Muzykę XVII stulecia, która się kiełkowaniem tego pączka naznaczyła i na Muzykę aż do naszych czasów. Dwa pierwsze okresy obejmują wielki przeciąg czasu, gdyż aż po rok 1764, czyli że muzyka dramatyczna polska, o którą równie jak i o teatr nam chodzi, zaczyna się właściwie od panowania Stanisława Augusta. Muzyka ta zrobiła odrazu znaczny postęp; idąc za wzorem innych ludów Europy, nie mogła uniknąć wpływu włoskiego, zachowała jednak cechę charakteru narodowego. Epoka ta świetnie, zwłaszcza pod względem statystycznych danych, była opiewaną przez samego Wojciecha Bogusławskiego, którego właśnie, jako duszę całego teatru, za najlepszego historyka, a przynajmniej za najprawdziwszego uważać należy. Nie ma lepszego źródła, jak on, i z tej krynicy koniecznie czerpać należy, chcąc być dokładnym. Aczkolwiek absolutnym twórcą teatru zwać go nie można, gdyż

teatr już i przed nim istniał, ale on pierwszy zorganizował rozproszone siły, z których utworzył potężną całość. Cześć mu!

Drugim pionerem sztuki teatralnej, był u nas cichy pracownik na tem polu, którego również zasiew wydał wielkie plony, a był nim Książe Adam Czartoryski, który wiedzą swą, piórem i majątkiem zbliżył nas z Europą.

W licznych moich artykułach, poświęconych dziejom teatru, w swoim czasie ogłoszonych, rzuciłem niemało światła na poprzednią epokę, a teraz chyba dodać należałoby, że za Zygmunta I grany „Ulises Prudentia in adversis" był dramatem w języku łacińskim, ale *bez muzyki;* jak i w 1578 tragedja Jana Kochanowskiego: „Odprawa posłów greckich", również bez muzyki. Dopiero grano i śpiewano *„Symfonję"* i to był rodzaj muzyki polskiej, z tekstem na tle z życia Jezusa Chrystusa opartym. Ale to także pod żadnym pozorem za operę uważane być nie może.

Opera, i to włoska, datuje się od Władysława IV. Znamy już wszyscy owe *„Santa Cecilia"; „Nozze di Amore e di Psyche"* etc. Cóż, kiedy publiczność, więcej niż na muzykę, na którą nie zważali, na tekst, którego nie rozumieli, zajmował balet — orzeł biały, otoczony czterema orłami czarnymi, bujającymi w powietrzu, — dekoracją, urządzoną przez Loggi'ego, Barth'a i Bolzoni'ego, inżenierów Jego Królewskiej Mości. Przecież ta wystawa w Gdańsku na jeden raz kosztowała 100.000 talarów.

Teraz przejdźmy do roku 1765, kiedy już po otwarciu teatru naszego, przybyła do Warszawy opera Buffa, która stanowiła zaporę polepszenia się sceny naszej, pomimo wszelkich i usilnych starań Księcia Karola Radziwiłła i Księcia Augusta Sułkowskiego. Ta epoka jest tak ważna, iż muszę ją bliżej opowiedzieć. Nowy przedsiębiorca, Ryx, przybrał sobie za wspólnika barona Kurtza; owóż Ryx z Kurtzem zaczęli przedstawiać opery „seria" i sztuki niemieckie, a teatr narodowy zupełnie upadł. Szczęściem, że widowiska polskie znalazły w osobie Montbruna prawdziwego obrońcę, a zwłaszcza przez wystąpienie na pole działania Bogusławskiego, który od pierwszego popisu w sztuce przez siebie samego tłumaczonej: *„Fałszywe niewierności"*. zyskał aplauz powszechny.

Montbrun odgadł w Bogusławskim człowieka, mogącego na wyżyny wznieść teatr; co więcej, przepowiedział mu, iż nietylko dramat, ale *operę polską* postawi na stopniu świetności, no i nie zawiódł się. Chociaż śpiewacy polscy nie mogli rywalizować o pierwszeństwo z artystami włoskiemi, jednak już mieliśmy w osobie pani Truskolaskiej dobrą śpiewaczkę. Dramat rozwijał się szybko i prawidłowo, co zaś do opery, ta już stanęła do szlachetnej emulacji od drugiej opery „Zośka", którą Maciej Kamieński napisał, a która szalone miała powodzenie, jako czysto na sielskich motywach osnuta. Wkrótce teatr został oddany pod zwierzchnictwo Moszyńskiemu, Stolnikowi Koronnemu, który przybrał sobie do pomocy aktora francuskiego Gaillarda.

Ruch w teatrze zaczyna się na dobre; Bogusławski wystawia *„Fraskatankę"; „Szkołę zazdrosnych"; „Włoszkę w Londynie"* etc. Antoni Wejnert pisze muzykę do słów Zabłockiego: *„Żółta szlafmyca"*. Na ten moment zjawia się śpiewaczka pierwszego rzędu, panna *Miklasiewiczówna,* potem pani *Campi;* panna *Sitańska,* rozległy sopran; *Kaczkowski,* nieposledni tenor. Ci wszyscy artyści z najlepszej strony dają się poznać publiczności. Wtedy Bogusławski tłumaczy *„Axura"*, wielką operę Salierego, a wkrótce potem, chcąc dać większy popęd scenie polskiej, napisał operę: *„Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale"*, do której Jan Stefani dorobił muzykę, wzorowaną na motywach wiejskich, narodowych, z wiernem zachowaniem mowy, uczuć i zwyczajów ludu krakowskiego Ta opera stanowi rzeczywistą epokę w dziejach muzyki w Polsce. Powodzenie jej było nadzwyczajne zaraz od pierwszego przedstawienia, dnia 1 marca 1794 r. Pierwsza to muzyka dramatyczna u nas; to też publiczność z nadzwyczajnym zapałem ją przyjęła. Aczkolwiek okoliczności takie były niefortunne dla sztuk, iż tę operę tylko trzy razy wtedy przedstawiono, jednakże powodzenie jej na przyszłość nie mogło ulegać wątpliwości. I rzeczywiście, żadne dzieło na naszej scenie nie budziło nigdy większego zajęcia, jak „Krakowiacy i górale", dotrwało niemal do dni naszych, a publiczność, przyklaskująca tej operze w roku 1846 przy jej wznowieniu temi samemi, co przed pół wiekiem, przejętą była uczuciami dla twórców tego istotnie narodowego dzieła.

Bogusławski ciągle dawał dowody wielkich swych zdolności, jako dyrektor teatru i *śpiewak* — posiadał bowiem głos tenorowy, choć czasem i barytonowe role wykonywał.

W owym czasie sztuka nasza wzbogaciła się

talentem *Józefa Elsnera,* jako słynnym kompozytorem muzyki kościelnej i dramatycznej. Pierwsze jego dzieło było: *„Iskahar król Guaxary"*. Nadchodzą znów ciężkie chwile dla teatru naszego, który się rozdziela. Bogusławski przenosi się z częścią towarzystwa do Lwowa, a Truskolaski z pozostałą drugą częścią nie opuszcza stanowiska i wystawia nawet małe opery. Dopiero po powrocie Bogusławskiego do stolicy, grają: *„Porwanie z Seraju"*, Mozarta; *„Sułtan Wampun"*, Elsnera; *„Przerwaną ofiarę"*, Wintera i inne. Co było nie pocieszające, że opery niemieckie jako też francuskie, lepiej przypadały do gustu publiczności, niż nasze i *„Beniowski"* Boildiego, *„Alina"* Bertona i inne, cieszyły się dużem powodzeniem. W tymże czasie Albertini, kompozytor włoski, napisał muzykę do *„Don Juana polskiego"*. Na początku XIX stulecia dwie sławne śpiewaczki zjawiły się na naszej scenie: panny *Karolina Stefani* i *Petrasz,* lecz niestety wkrótce w młodym wieku pomarły.

W roku 1809 ukazał się: *„Leszek Biały"* Elsnera, a po nim *„Król Łokietek"*, *„Jagiełło w Tenczynie"*, nadto opera komiczna: *„Siedm razy jeden"*, uświetniły tę epokę.

W czasie pobytu Napoleona w Warszawie, wystawiono: *„Andromadę"* z muzyką Elsnera.

Drugi dyrektor naszej opery i bezpośredni następca Elsnera, *Karol Kurpiński,* bardzo dodatnio się zarekomendował operami swemi: *„Dwie chatki"*, tudzież *„Pałac Lucypera"*. Za Księstwa Warszawskiego otrzymał Bogusławski zapomogę od rządu dla utrzymania teatru, z którym było krucho; i tak się ciągnęło aż do ustanowienia Dyrekcji Teatrów pod egidą J. U. Niemcewicza. Dyrekcja ta składała się z członków: I. Adamowskiego, rejenta, Ignacego Szczurowskiego, Aleksandra hr. Chodkiewicza, Franciszka Bacciarellego, Wojciecha Bogusławskiego i sekretarza Balińskiego.

Na przyjazd do Warszawy Jego Mości Króla Saskiego, wystawił Elsner melodrammę: *„Karol Wielki i Witykind"*, do której napisał muzykę; nadto Wejnert wita go swoją operą: *„Djabeł alchimista"*.

Teraz występują na scenę naszą dwie potężne siły: pani *Elsner,* znakomita śpiewaczka, żona kompozytora i *Ludwik Adam Dmuszewski,* aktor i śpiewak niepośledni. Elsnerowa największe tryumfy święciła rolą *„Niny"* w operze tejże nazwy, Paesiellego;—następnie fenomenalne zjawisko ukazuje się w naszym teatrze, cudna panna *Karolina Bzowska* (późniejsza pani Kurpińska), która z wielkiem powodzeniem wystąpiła w *„Pałacu Lucypera"*.

W r. 1814 Bogusławski odstąpił przedsiębiorstwo teatru zięciowi swojemu, Ludwikowi Osińskiemu. Nastaje teraz epoka Karola Kurpińskiego, który przyczynił się do sławy teatru naszego nietylko jako kompozytor, ale nadto jako dzielny dyrektor orkiestry, która wówczas składała się z tak wybornie wyćwiczonych artystów, iż ich śmiało wirtuozami nazwać można było. Trzy ważne pod względem wartości opery Kurpińskiego, to jest: *„Szarlatan"*, *„Łaska Imperatora"* i *„Królowa Jadwiga"*, postawiły odrazu ich twórcę w rzędzie znakomitych kompozytorów dramatycznych.

Bogusławski, opuszczając przedsiębiorstwo, tak się wyraża w swoich „Dziejach Teatru Narodowego": „Przyjemnem dla mego serca zdarzeniem, jak odważyłem się niegdyś dać pierwszy raz scenie naszej usłyszeć *śpiew* przez *operę narodową,* tak skończyłem moje około niej staranie przez rodowite dzieło (mowa tu o „Szarlatanie", operze do słów Aloizego Żółkowskiego-ojca, w której ten znakomity komik produkował się w głównej roli). Jeżeli zaprowadzeniem opery polskiej zjednałem sobie jakowe względy rodaków moich, pomnożyć je powinno wspomnienie i obecny pogląd na wzniesienie onej do wyżyn, na których ją zostawiam. Przełożone z obcych języków najlepsze opery obznajmiły naród z wszelkiego rodzaju muzyką, a oryginalne polskie kompozycje dały nas wzajemnie poznać i obcym narodom. Chlubną dla mnie będzie zawsze pamięć, że założenie opery polskiej, przyswojenie Pana Elsnera i zaszczyt nam przynoszący talent Pana Kurpińskiego do czasu mego sceną ojczystą zarządu należeć będą".

Tłumaczenie oper obcych kompozytorów zostało tak wydoskonalone za czasów Księstwa Warszawskiego, iż widzimy na tem polu znaczny zastęp pracowników. Dzieło Jana Kruszyńskiego „O prozodji i podkładaniu słów pod muzykę" dowiodło, że język polski jest śpiewny, a przez użycie jednogłoskowych sylab na zakończeniu, nabywa energji i jasności. I. F. Królikowski (ojciec znakomitego tragika, profesor Liceum Poznańskiego) i Dyonizy Minasowicz, zostawili ważne rozprawy o rytmie i miarach wiersza polskiego. Józef Elsner napisał traktat: „O metryczności i Rytmiczności języka polskiego".

Założenie Konserwatorjum ułatwiło postęp dla uczniów w różnych gałęziach sztuki. Dramat był szeroko traktowany. Szkoła śpiewu, która istniała już i przedtem, pod dyrekcją Elsnera, została podzieloną na 3 klasy, których Wejnert, Kratzer i Żyliński byli profesorami. Soliva miał dyrekcję ogólną; klasie instrumentów strunowych przewodniczył Bielawski, a dętych — Wienen. Nauczycielami fortepianu byli: Stolpe i Wejnert (syn). Elsner i Wurfel, mieli główny kierunek Generał-Basu i Kontrapunktu. Profesorem deklamacji był Kudlicz. Konserwatorjum Warszawskie zajmowało ważne stanowisko aż do roku 1830. Czcigodny Staszic kładł tu wielkie także przysługi, swoją gorliwością i zapałem do sztuki. Liczne nader grono utalentowanych wirtuozów i artystów wyszło z tej uczelni. W roku 1823 uczęszczało na kursa 108 mężczyzn i 56 panienek, a 12 uczni płci obiej było na koszcie rządu. Nawet chóry do oper należące były wtedy bardzo liczne i wybornie zespiewane z sobą. Liczba dzieł oryginalnych, wystawionych w dziale operalnym od 1778 r. do 1830, wynosiła 70 dzieł, a tłomaczonych i przyswojonych naszej scenie — 150.

Prócz tego funkcjonowały też i teatry amatorskie, po możnych domach prywatnych. Już za czasów Stanisława Augusta wielkiem powodzeniem cieszył się: *„Cyrulik Sewilski”*, kom. Beaumarchais'ego, pysznie przez aktorów grany w pałacu Radziwiłłowskim (dzisiejszy Sąd Okręgowy).

Zwracam uwagę, iż opera wtedy urzędowo jeszcze nie istniała u nas, a pierwsza nasza opera: *„Nędza uszczęśliwiona”*, dopiero w r. 1778 wystawioną była w drugim pałacu Radziwiłłowskim na Krakowskiem Przedmieściu (później pałac Namiestnikowski).

W Pomarańczarni wystawiono na imieniny hrabiny Tyszkiewiczowej w roku 1803 operę komiczną: *„La Maison à vendre”*, w której same amatorki występowały: pani Generałowa Ciehocka, panna Fabre, książe de Piennes, panowie: de Fleury i Delpont — (comme à Paris).

W owym czasie grono innych amatorów dało kilka reprezentacji w pałacu hr. Krasińskich na dochód ubogich, — nadto w pałacu Kossowskich wystawiono: *„Les Plaideurs”* Racin'a, — zaś u pani hr. Stanisławowej Potockiej grywano perjodycznie francuskie operetki przy akompanjamencie fortepianu; jako też w pałacu Brühlowskim i u pana Adama Ożarowskiego.

Tak nasi panowie polscy bawili się w teatr... francuski.

Nakoniec istniały po kościołach liczne chóry, specjalnie muzykę religijną uprawiające; najznaczniejsze z nich były pod dyrekcją hr. Zabiełły i Elsnera.

Ot taki był wówczas ogólny ruch teatru i muzyki u nas, gdy zaczęto wznosić gmach budowy stałego przybytku sztuki teatralnej. *(D. c. n.).*

Władysław Krogulski.

SZKICE Z DZIEJÓW MUZYKI NA LITWIE

I. MUZYKA U SCHYŁKU WIEKU XVIII.

Powszechny kult italizmu w drugiej połowie w. XVIII, przedostał się pośrednio na Litwę — *via* Warszawa. Dwór saski przeniósł część opery nadwornej do Warszawy (do r. 1750), szerząc kult muzyki włoskiej. Zamiłowanie króla do teatru przełamało uprzedzenia warstw średnich — i w ten sposób stworzyła się w Warszawie publiczność teatralna — miejscowa i przyjezdna. Gdy nastąpiła wojna Śląska, August III sprowadził z Drezna do Warszawy cały personel operowy (1758—1762). Był to, powiada prof. Windakiewicz, fakt w życiu artystycznem polskiem omal nie równej doniosłości, jak ongi długoletni pobyt trupy operowej za Władysława IV. Truppa ta odświeżyła w Warszawie dobre tradycje drezdeńskie i w ciągu pięciu lat wystawiła łącznie 11 oper z repertuaru drezdeńskiego. Warszawa poznała wartość wielką wytrawnej orkiestry teatralnej i wzorowej drużyny śpiewaczej [1]).

Wszystkie libretta oper drezdeńskich pochodziły z pod pióra „Corneilla opery”—Metastasio. Oprócz tego Warszawa poznała jego Oratorjum—

[1]) Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej. Prof. Windakiewicz. Str. 66—68.

Męka Chrystusa Pana oraz inne utwory z teatru Theatynów, w przekładzie na łacinę (w r. 1743—1747).

Zamożna i ambitna magnaterja kresowa — odwiedzająca Warszawę i stolice europejskie — znalazła upodobanie w muzyce operowej. I oto po r. 1748 — szybko powstają kapele dworskie, a za niemi widowiska operowe i operetkowe. Hasło daje Nieśwież — i inne teatry Radziwiłłowskie — jako forpoczty przyszłej kultury teatralno-muzycznej Litwy, Wołynia i Podola. Na scenę komedjo-dramatyczną wkracza klasycyzm francuski z Corneillem, Racinem, Moljerem i Wolterem, — na scenę operową — Metastasio z Hasse, potem Ogiński i Holland.

Oprócz Nieświeża, mającego 2 sceny, widzimy jeszcze 2 teatry sumptem Radziwiłłów utrzymywane: w Słucku (1755—59), w Białej Radziwiłłowskiej (1761), w Żółkwi (Michała Radziwiłła) (1753). *Sekundują* fantazji Radziwiłłów hardzi Potoccy — w Tartakowie (1763) i Tulczynie (1787), w Podhorcach (1754—67);—Mniszek Jerzy, wojew. kijowski — w Dukli; Antoni Tyzenhauz — w Grodnie (1765—76); starosta nowogródzki — Franciszek Czacki — w Boremlu (1787); Kanclerz litewski, Aleksander Sapieha— w Rożanie (ok. 1780—85); Wielki hetm. Lit., Michał Ogiński — w Słonimie i filji — w Słucku; Braniccy — w Białym Stoku. Tu właśnie, wokół tych teatrów kresowych, zjawia się stopniowo literatura dramatyczna w przekładach, literatura oryginalna. Z tragedją i dramatem, — w konsekwencji wkroczyły symfonje i balety. Ponieważ prawie każdy dwór magnacki miał własnej fundacji kościoły i magnaci byli ich kollatorami, przeto i pieczę nad kapelą kościelną obejmowali ciż sami mecenasi tragedji i opery.

Teatry prywatne kresów wschodnich odegrały poważną rolę przygotowawczą do powstania stałej sceny narodowej w Wilnie, założonej w r. 1785. W miarę upadku zamożności obszarników i spotęgowania się klęsk kraju w epoce podziałów, — teatry te albo zwijały się, albo stopniowo same upadały, lub — jak Grodzieński, Słonimski i Wileński — zasilały kadry sceny Warszawskiej. Dzięki więc teatrom dworskim, teatr stołeczny wileński, ogniskujący potem, na pocz. w. XIX, życie artystyczne Wilna, — zastał już przygotowaną, uświadomioną publiczność—kochającą scenę i rozumiejącą jej rolę kulturalną w ówczesnym pogromie politycznym Litwy.

Trzeba jeszcze i na to zwrócić uwagę, że teatry polskie na kresach powstawały w epoce upadania politycznego państwa, w momencie tem tragiczniejszem, że rozbiory dokonywały się na narodzie rwącym się do reform, w chwili podniesienia ogólnego poziomu wykształcenia, przy spożywaniu pierwszych owoców działalności Komisji Edukacyjnej [2]). Powstanie przeto sceny w Wilnie w r. 1785, a rozwój późniejszy teatru Warszawskiego za czasów okupacji pruskiej i Ks. Warsz., oraz egzystowanie prawie stałego teatru w Grodnie, świadczy o przygotowaniu oświeconej części społeczeństwa do zrozumienia idei teatru. Tem mocniej należy podkreślić to stałe opiekowanie się teatrem, do którego wtenczas chłop nie mógł zaglądać, a mieszczaństwo dopiero było nieliczne, choć względnie zamożne.

W wielu zamożnych dworach, gdzie nie było teatru, istniały kapele dworskie i kościelne — i to nieraz — pierwszorzędne. Pod tym względem zdobyła prym orkiestra w Romanowie (na Wołyniu), — należącem po r. 1765 do Jana Kajetana Hr. Ilińskiego (1731—1781), starosty żytomierskiego, fundatora kościoła Bernard. w Żytomierzu, — a potem do syna jego — Józefa Augusta, senatora rosyjskiego [3]) (1766—1844). Starosta łożył olbrzymie sumy na utrzymanie śpiewaków (do 30) i orkiestry, liczącej koło 100 osób. Syn jego — Józef powiększył orkiestrę wirtuozami. Sowiński powiada, że skład tej orkiestry, kierowanej przez I. F. Dobrzyńskiego, sięgał 120 osób (Sow. Słown. m. p., Str. 166). Ochocki i tenże Sowiński podają nawet spis wybitnych wirtuozów: Dobrzyński [4]) — skrzypek i kapelmistrz, Nuder—klarnecista, Cerventa — wiolonczelista, Lande — kwartwiolista, Bayer — flecista; Solecki grał na fagocie, Wejzinger—na waltorni, Jan Lenzy i Gernic — na skrzypcach [5]). Po śmierci starego Ilińskiego, syn sprowadził z Petersburga operę włoską. Odznaczali się w niej: małż. Zamboni, Nercini, Celonelli, Montowani (wedl. Sowińskiego — Manlovasi). Po wyjeździe op. włoskiej, zjechała

[2]) Prof. Kościałkowski. Wyklady. Man.

[3]) Zakł. Naukowe w Romanowie. Pamiętn. Ks. Ad. Mick. 1900 r. T. I. Art. Marka Gozdawy. Str. 27.

[4]) Ojciec Ignacego Dobrzyńskiego — Komp.

[5]) Ochocki. „Pamiętniki". T. I. Str. 353.

op. niemiecka ze śpiewakami: Zenikietanzami (ojc. i syn), Ketnerem z córką, Hofmanem z żoną i siostrą, Tejlerem z żoną i t. d.[6]). Jak długo istniała ta orkiestra i jakie opery były grane — nie wiemy. Należy przypuszczać — że do początków w. XIX lub końca XVIII — ponieważ wtenczas Ks. Józef spędzał czas w Petersburgu, faworyzowany przez Pawła I.

Jemu to zawdzięcza swe wyzwolenie Kościuszko i wielu uwięzionych i zesłanych. Stare swe lata Iliński spędził w Wilnie[7]).

Oprócz Ilińskiego — ojca, prawie wszystkie współcześnie z nim żyjące domy miały swe kapele pałacowe, jak np.: Bukarowie—w kluczu „Janusz Polski"; wojewoda kijowski — w Łabuniu; Szczęsny Potocki — w Tulczynie; Marcin Lubomirski— w Lubarze; Giżycki, chor. kijowski — w Krasnopolu; Woronicz, kaszt. bełzki — w Trojanowie; Onufry Bierzynski — w Pilipach; Józef Bierzyński — w Andruszówce; Stanisław Prószyński, kaszt. — w Łowkowie; Karnicki, kaszt. zawichostski — w Karbowcach; Jakubowski, podk.—w Starosielcach; Pausza, podk. — w Owruckiem; Ks. Adam Poniński — w Cudnowie[8]). Hetm. Rzewuski miał orkiestrę symfoniczną, która miała wyznaczony program na każdy dzień tygodnia[9]).

Ziemie Mińska, Witebska i Wileńska—oraz Grodzieńska — miały również zamożne dwory, lecz kapele mniej świetne, złożone przeważnie z elementów dworskich, uczonych przez sprowadzanych metrów. Dwory jednak Radziwiłłów, Sapiehów, Tyzenhausów, Branickiego (w Białym Stoku), Ogińskiego i Lubomirskiego (w Dubnie)— miały pierwszorzędne zespoły, mogące wykonywać ówczesny repertuar zachodnioeuropejski. Dzięki temu wytworzyło się kilka ognisk muzyki operowej: w Słonimie z filją — w Siedlcach, w Nieświeżu i Grodnie — a częściowo — w Rożanach, Dubnie i Dereczynie. Potem — od r. 1785 cały ruch muzyczny skupia się w Wilnie.

[6]) Id. Str. 355.

[7]) Syn jego — Janusz — (1785—1860), ożeniony z Oktawją Morawską — był b. uzdolnionym człowiekiem. Grał, komponował, pisał poezje, romanse. Piastował wysokie urzędy — aż do Senatora. Był marszałkiem szlachty wołyńskiej. (Id. i Morawski. „Kilka lat młodości". Str. 297, 298, 503. T. I. Sol. Str. 49).

[8]) Ochocki. Id. Str. 49.

[9]) Smolenski. „Konfederacja Targowicka".

a) *Słonim*[10]) *i Siedlce.*

Słonim był niewielką mieściną, liczącą w siódmym dziesiątku wieku XVIII — murowanych i drewnianych domów — 666, jedną farę, pięć klasztorów i ok. 4.000 mieszkańców. Hetman Wielki Litewski, Michał Ogiński, jako starosta słonimski, osiadł tu z dworem swoim na początkach panowania Stanisława Augusta i urządził wspaniałą rezydencję. Sam pałac np. miał 116 pokoi. Słonim, dzięki inicjatywie hetmana — twórcy Kanału Ogińskiego — wysoko się podniósł pod względem przemysłowym i estetycznym. Miasto zostało staraniem księcia przyozdobione wspaniałymi gmachami i zyskało kilka pożytecznych zakładów. Obok murowanego olbrzymiego teatru. stały gmachy mieszkalne dla artystów opery, baletu, rzemieślników i służby, drukarnia, oficyny, kilkupiętrowe w głąb pieczary. Wszystkie domy otoczone były ogrodami.

Ktoby myślał, że tu, w tej zapadłej mieścinie, zogniskuje się wielki ruch artystyczny, że artyści swoi i cudzoziemscy znajdą pole do produkcji swych talentów i staropolską gościnę. „Dom hetmana dla krajowych i cudzoziemców otwarty, *muzyką*, stołem, *teatrem*, zdawał się walczyć ze stolicą króla, którego miał w ohydzie i od niego był podejrzany". By stworzyć takie małe Ateny — trzeba było być człowiekiem zamożnym i... artystą. Istotnie Michał Ogiński był szczęśliwym wybrańcem fortuny. Objąwszy po stryju dobra na Białej Rusi i zakupiwszy jakieś dobra od Radziwiłłów, nabywał fortunę wartości ok. 20 miljonów zł. oprócz tego, co sam posiadał. Ogińskiego hojnie obdarzyły i królowe—Muzy: — był świetnym satyrykiem, bajkopisarzem, powieściopisarzem, fachowo wykształconym kompozytorem i muzykiem. Grał na kilku instrumentach i doskonale znał ówczesne prądy w muzyce i literaturze. Nic dziwnego, że

[10]) Materjały: Korzon. Wewn. dzieje Polski za St. Augusta. Str. 248—326—7. Memoires de M. Ogiński. Paris 1826. I. 109. Michał Zaleski. Pamiętn. S. 37—8. Kłosy. T. XIX. Opis Słonima. Str. 45. Wielka Encykl. Ilustr. Skibiński. Pamiętniki aktora. Str. 13. Warsz. 1912 r. Słownik Geogr. X. 823. Prof. Stanisł. Windakiewicz. Teatr polski przed powst. sceny Narod. Str. 104—105. Kraków. 1921. Estrejcher K. Bibl. IX. 490, 585. Niemcewicz. Pam. cz. moich. 67—8. Opery na Słonimsk. teatrze przedstawiane: „Filozof zmieniony" 1771, „Kondycye Stanów" 1781, „Mocy Świata". Kraszewski. Polska podczas trzech rozbiorów.

teatr jego, jak można sądzić ze skąpo posiadanych materjałów, był niewątpliwie pierwszym w Rp-tej i rywalizował z ówczesnym warszawskim.

Sam gmach teatralny wskazuje na istnienie wielkiego repertuaru operowego i baletowego, wymagającego odpowiedniej sceny. Oto, jak opisuje Skibiński ruiny tego teatru — oglądanego przez niego w r. 1804.

„Loże były wielkie, z kominkami, o posadzkach taflowych. Scena była przedzielona na poprzek; połowa przednia była dla grających, a druga w potrzebie jakiej okrętów: po prawdziwej wodzie łodzie wypływały na scenę; wtenczas ta druga połowa napełniała się wodą ze stawu rurami, prowadzącemi do samej sceny, lub gdy tej niepotrzeba była, a sztuka wymagała jakiej lądowej bitwy lub ewolucjów, pokrytą zostawała taflami grubemi i otwierały się ogromne wrota, będące na prost sceny, przez które wypadała kawalerja na podobieństwo wiedeńskiego teatru" (Kaertnerthor). Dalej powiada Skibiński, że musiał dla swej truppy postawić szopkę, gdyż „przy tym olbrzymie czuliśmy się z naszemi dekoracjami — liliputami".

Dekoratorem tego teatru był słynny Antoni Samuel Dąbrowski, uczeń Smuglewiczów i Plercha. Kapela zwróciła uwagę Kajetana Węgierskiego, który aniołom radził przyjść z nieba na naukę, żeby koncerta niebieskie ożywić i udoskonalić. Balet, złożony z wieśniaków i wieśniaczek — wydał słynnego Rymińskiego i Sitańską. W r. 1785 książe zasilił swym baletem in graemio teatr warszawski — tworząc podstawę dla słynnego później baletu warszawskiego. Podobną rolę „zasiłku" odegrała w r. 1790 trupa wileńska Bogusławskiego, tworząca nowe kadry sceny stołecznej [11]).

Orkiestrą dyrygował Duranowski i Pelikan — ojciec smutnej pamięci Rektora Uniw. wileńskiego. Jaką rolę oni odegrali w pracy swojej i czy byli inni kapelmistrze — dociec nie mogliśmy.

Ogiński miał właściwie trzy zespoły (oprócz specjalnie szkolonego baletu): operowy włoski, polski i tragedjo-komedjowy. Widać to ze słów „Pamiętnika" Niemcewicza, który z generałem ziem podolskich, A. Czartoryskim, zwiedzał teatr Słonimski: — „Komponował on (Ks. Ogiński) i słowa i muzykę do polskich oper swoich. Miał nadworny teatr nie tylko *polski*, lecz i *włoski;* na jednej z tych oper widziałem wjeżdżającego na koniu kastrata włocha. *Codziennie* mieliśmy widowisko podobne".

(D. c. n.).

Dr. Antoni Miller (Wilno).

NOTATKI AUTOBIOGRAFICZNE

(CIĄG DALSZY)

Jakoś po dwuletnim pobycie w Poznaniu—lepsze warunki skłoniły ojca do przeniesienia się znowu na prowincję—do miasta Buku.

Tam wstąpiłem do szkoły. Ponieważ najpierw germanizację szkół rozpoczęto w większych miastach, więc w Buku jeszcze zastałem dawniejszy typ i dawniejszy podział szkół, t. j. była szkoła oddzielna dla Polaków i oddzielna dla Niemców.

Lekcje odbywały się tam od 8-mej do 12-tej i od 2-giej do godz. 4-tej.

Najbardziej z personelu nauczycielskiego pamiętam dwóch braci Sztamów, z których jeden wykładał w 3-ciej klasie, drugi w czwartej klasie.

Jeden z nich był bardzo łagodny i sympatyczny, drugi bardzo srogi i choleryczny. Widocznie ta różnica w ich temperamentach niemało wpłynęła na tę okoliczność, że — aczkolwiek bracia — wcale się nie komunikowali, wyjątkowo tylko sprawy urzędowe zmuszały ich do piśmiennych lub ustnych sprawozdań.

Otóż z synem Augusta Sztama zawiązałem serdeczną przyjaźń.

Wiele miłych chwil spędziliśmy razem w ich ogrodzie, już to łowiąc motyle, już to przetrzebiając drzewa owocowe, już to czytając ciekawe powiastki; pozatem w ich domu doznałem zawsze wiele życzliwości i widocznie tak jego, jak i moi rodzice kontenci byli z tej przyjaźni.

To też szczególnie w czasie wakacji — poza ogrodem robiliśmy i większe wycieczki po żyznych i bujnych niwach, otaczających miasteczko, słowem z zajęciem obserwowaliśmy roboty polne, czy to w czasie żniw, czy w porze jesiennej.

Prawie równocześnie z rozpoczęciem szkoły,

11) Hist. Teatru i Muz. na wschodnich rubieżach Rz-tej. A. Millera. *Man.*

zaczęły się dość regularne lekcje na fortepianie pod kierunkiem ojca.

Ten wydział moich zajęć jakoś najwięcej mię interesował i nie trzeba było mię do niego zachęcać.

Dzięki widocznie zdolnościom w tym kierunku i prędko rozwijającej się technice, po dwóch latach z łatwością mogłem akompanjować czy to na fortepianie, czy też na organach, bo był tam w kościele i chór i mała orkiestra, były popisy zbiorowe i solowe i — jakoś ojcowie miasta się wydziwić nie mogli — że taki mały berbeć akompanjuje, jak stary i to zdziwienie wyrażali nieraz i w konkretnej formie, bo to ten to ów przynosił mi cukierki i podobne łakocie. Nadto nieraz i okoliczne obywatelki ziemskie zapraszały ojca wraz z moją małą osobą dla domowych koncercików i — mile wspominam ich życzliwość, pieszczoty i wrażliwość na sztukę, którą tak gorąco pokochałem.

W braku parku ludność szczególnie w maju zbierała się na starym cmentarzu. Była tam spora kaplica. Tam odbywały się uroczyście nabożeństwa majowe z towarzyszeniem naszych pięknych pieśni ku czci Matki Boskiej.

Gęsto zadrzewiony cmentarz, ukwiecone groby, poważna cisza — pozwalały mile spocząć po dziennych trudach.

Nie myślałem wówczas, że tak prędko spocznie tam na wieczny spoczynek mój najdroższy nauczyciel a zarazem nieodżałowanej pamięci — ojciec. Albowiem dni i miesiące płynęły przy zwykłych zajęciach i rozrywkach, i tak zaledwie przekroczyłem rok dziesiąty, ojciec zaniemógł i w ciągu tygodnia rozstał się z tym światem.

Losami rodziny zajął się tymczasem drugi z rzędu brat, Stefan, bo najstarszy brat przebywał na studjach w Rzymie.

Ponieważ nie wiele już mogłem skorzystać z pobytu w dotychczasowej szkole, a nadto z powodu śmierci ojca tem trudniej było myśleć o funduszach na dalsze kształcenie się, zdawało się, że wypadnie czekać na zmianę sytuacji, że jakoś to będzie — i tymczasem ze starszym bratem, Stefanem, uprawiałem muzykę dalej. Niebawem doszła nas wieść, że najstarszy brat ukończył studja i zamieszkał w Poznaniu, i za jego inicjatywą pojechałem do Chełmna w Prusach Zachodnich, gdzie mnie ulokowano w gimnazjum, a gra organowa o tyle mi się tutaj przydała, że grając w tamtejszym klasztorze SS. Szarytek na codziennych rannych nabożeństwach, mogłem zamieszkać w gronie pensjonarzy, których tam stale było kilku, jako krewnych różnych sióstr; słowem pod dozorem ks. Okoniewskiego, kolegi brata z Rzymu, przygotowywaliśmy lekcje i tak czas znów płynął, tylko mniej wówczas było sposobności do gry fortepianowej i mniej do tego czasu.

Siostry otaczały nas macierzyńską opieką, i chociaż piękne ich ogrody, szczególnie tarasowy i owocowy z widokiem na Wisłę, często były w niebezpieczeństwie w czasie urodzajnym, gdy tysiące uśmiechających się gruszek i jabłek wisiało na drzewach, a niejedna gruszka wędrowała do naszych kieszeni, chociaż nieraz siostra ogrodniczka wniosła zażalenie na nasze apetyty, jakoś się to wszystko przetarło i jak zwykle przynosiły nam siostry to jabłka, to gruszki, sądząc zapewne, że mniej będziemy szkodliwi, gdy nam na owocach nie zbraknie, a jeszcze pewniej dlatego, że nas lubiły i szczerze nami się opiekowały.

W gimnazjum zastałem też ostatnich przedstawicieli ze sfery polskich filologów. Ostatnim Polakiem a zarazem dyrektorem tego gimnazjum był Łożyński, wówczas już podeszłego wieku, cieszący się wielką sympatją całego miejskiego i okolicznego obywatelstwa i wielką miłością uczącej się młodzieży polskiej.

Obok Łożyńskiego z Polaków, uczyli Andrzejewski, Łazarewicz, Herstowski, Karabasz, — wszyscy oni zaskarbili sobie miłem obejściem i życzliwością przywiązanie młodzieży polskiej. Że zaś w w klasztorze po skasowanym pensjonacie żeńskim sporo było miejsca, więc kilka pokoi wynajęto uczniom, pochodzącym z bliższych lub dalszych okolic ze sfer obywatelstwa ziemiańskiego.

Wogóle więc młodzieży było tam sporo i jeżeli chodzi o zabawy, nie brakowało do tego miejsca i ochoty.

Z czasem jakoś władza i na to skupienie grupki polskiej młodzieży krzywo patrzała, wypadło szarytkom i tę drobną placówkę skasować i ta młodzież rozproszyła się na miejskich stancjach. A później w starszych klasach jeszcze więcej rozproszyło się tej młodzieży po świecie, zwłaszcza polskiej, gdy po śmierci Łożyńskiego zajął miejsce dyrektora — Niemiec.

Ściskam was — miłe druhy — byli między wami: Działowscy, Długołęski, Popliński, hr. Wi-

told Skórzewski, Hahnke, Arendt, Okoniewski, Neumann, Migdał.

Nieraz na wzgórzach zamiejskich harcowaliśmy, nie brakło nam zbroi, chociaż były to tylko drewniane pałasze. A ile to palantów w sobotę widziały te góry, jak świetnie niejeden z nas puszczał piłkę w wysokie przestworza, a jakoś nigdy nie było swarów, a zawsze byli wszyscy za jednego i jeden za wszystkich.

Nie brakowało też w tym zabaw programie pogawędek z ojczystej historji i ciągłego memento, że jesteśmy i będziemy Polakami, chociaż nie jednemu z miejscowych Polaków mowa polska już nie płynęła gładko, zaprawiona gęsto germanizmami i nie jeden ją sobie oczyścił, obcując z młodzieżą z innych dzielnic, zwłaszcza z Poznańskiego.

Dzisiaj już w Poznańskiem kwitną w naszej mowie germanizmy, wówczas jeszcze nie tak było.

Wogóle urocze okolice Chełmna, dzięki płaskowzgórzom, znacznie się różniącym od płaszczyzny w Poznańskiem, miasto na wzgórzu, nad Wisłą z wyniosłą, starą farą, rozlewna, szeroka rzeka, wszystko to przedstawiało nowe obrazy dla wrażliwej na piękno młodzieńczej duszy.

Poważne są typy miejscowych Polaków i okolicznych obywateli, jak tam ich nazywają gburów.

Dzielne jest duchowieństwo, z którego wyróżniali się społeczną działalnością i gruntowną nauką bracia Pobłoccy, proboszcz i kapelan miejscowych kościołów, którzy także położyli nie małe zasługi na tle językoznawstwa gwary kaszubskiej.

Ciągła walka z naporem niemieckim przy wcale wówczas tam nie rozwiniętej prasie polskiej, bo tylko jedną gazetkę polską wydawano w Pelplinie p. t. „Pielgrzym", widocznie to z czasem sprawiła, że chociaż pewien procent uległ germanizacji, jednak po rozwinięciu prasy polskiej w tych stronach znalazła ona tam wielkie poparcie, o czem świadczy chociażby to, że w ostatnich latach żadna z polskich gazet nie ma tyle abonentów, ile ich ma „Gazeta Grudziądzka".

Oczywiście jako młodzieniec tylko powierzchownie mogłem sądzić o tej stałej eksterminacji elementu polskiego i nie mogłem właściwie ocenić zasługi tych wszystkich, którzy na każdym kroku starali się podtrzymać upadających w walce nadzieją lepszej przyszłości. Dzisiaj — gdy nie zbywa mi na porównaniach, och! o ile wyżej stali chociażby ci Kaszubi ciężko pracujący, od zastępu rodaków, przebywających w Rosji. Ile to z nich zmieniło wiarę, porzuciło mowę ojczystą dla marnej karjery, dla przypodobania się bezpośredniej władzy.

Ileż tutaj domów nawet znośnie władających językiem polskim, ale napróżno szukać będziesz u nich polskiej książki lub polskiej gazety, to też często ich polszczyzna tonie w zwrotach tego rodzaju, jak: oprzedzieliłem syna do gimnazjum, odkryłem furteczkę, połóż to na krawatkę (łóżko), ustroiłem wieczór — i setki podobnych.

Po studjach gimnazjalnych znowu zwróciłem się do muzyki, w czem mi dopomagał brat Józef i ostatecznie mając lat 19-cie, posłał on mnie do Berlina do Konserwatorjum.

Tam studjując przedmioty teoretyczne i kompozycję pod kierunkiem prof. Busslera i Radeckiego, fortepian u Papendicka, organy u Dienela, tak zająłem się wyłącznie muzyką, że mi prawie nic czasu nie pozostawało na jakiekolwiek stosunki towarzyskie.

Pilnie też uczęszczałem na przeróżne koncerta, mając na nie wolny wstęp jako uczeń Konserwatorjum, zwłaszcza w Filharmonji nie opuszczałem koncertów symfonicznych i popularnych.

Zbyteczna rzecz opisywanie Berlina, bo tok życia tam taki, jak zwykle w wielkich stolicach.

Wakacje letnie spędzałem częścią u brata Józefa, gdzie zamieszkała też matka z siostrą, częścią u kolegi z gimnazjum Poplińskiego w Wierzenicy, którego matka dzierżawiła majątek ziemski u naszego filozofa, hr. Aug. Cieszkowskiego.

Sędziwy już filozof we dnie spoczywał, a w nocy spacerował po ogrodzie i po drogach polnych, bo osłabiony wzrok nie znosił światła dziennego; dzienniki czytał mu służący, a że ten ostatni nie władał językiem francuskim, więc dość zabawnie było słuchać, jak czytał dziennik francuski, wymawiając wszystkie sylaby według polskiej wymowy. Gościnny i przyjazny mi dom pp. Poplińskich zachowuję do dziś dnia w jaknajlepszej pamięci; a stary filozof nieraz mię obdarzał komplementami z racji moich muzycznych produkcji.

Że zaś — jak to u nas bywa na wsi — nie brakło w domu tam płci pięknej, już to krewniaczek, już to przebywających w gościnie młodych i często gładkich liczek, więc i zabawy i wycieczki towarzyskie kleiły się niezgorzej i Amor miał nie mało roboty, wypuszczając strzały to w to lub

owo serce i nie łatwo było powracać do zwykłej roboty, gdy już wakacje zbliżały się do kresu.

W ciągu drugiego roku pobytu w Berlinie zrobiła się znowu poważna luka w gronie rodzinnem: zmarła matka.

Cześć Ci, droga matko. Wszystkich nas kochałaś ze wszystkich sił swoich i nie szczędziłaś pracy i zachodów, aby nas według możności chować na użytecznych obywateli kraju rodzinnego.

Zjechałem na pogrzeb. Udział licznych przyjaciół i licznego duchowieństwa złożył ostatni hołd Twoim zasługom matki-Polki

Po dwóch latach pobytu w Berlinie, wydawało się wygodniejszem ze względów ekonomicznych przenieść się do Lipska, więc w jesieni 1887 roku zapisałem się w lipskiem konserwatorjum, studjując wyżej wymienione przedmioty u prof. Jadassohna, Homeyera, Cocciusa.

Liczna kolonja przebywającej tam i studjującej młodzieży polskiej w uniwersytecie, w różnego typu innych szkołach wyższych i w konserwatorjum, jakoś łatwiej się tam skupiała, ze względu na mniejsze rozmiary miasta, niż w Berlinie.

Pozatem Saksończycy są więcej gemütlig, niż Berlińczycy. Z rodaków wówczas przebywających w konserwatorjum, byli bracia Jarońscy, Jacek Heggerberger i Zygmunt Butkiewicz. Ten ostatni jest obecnie członkiem słynnego kwartetu Piotrogrodzkiego, który to kwartet w ostatnim lat dziesiątku objechał z wielkiem powodzeniem Europę i Syberję.

Łączą nas do dziś dnia przyjazne stosunki, zawiązane w Lipsku przy licznych muzycznych reprodukcjach z dziedziny literatury wiolonczelowej.

Wiele wieczorków spędziliśmy na wspólnej grze, on za wiolonczelą, ja za fortepianem.

Patrjarchą — że tak powiem tej młodzieży, bo już nieco znany z publicystyki w organie piotrogrodzkim „Kraju" i z filozoficznych traktatów — był Adam Mahrburg.

To też część młodzieży, nie zapominająca o tem, poco przyjechała do Lipska — skupiała się około niego, i choć przerastał on wielu lub prawie wszystkich i wiekiem i wiedzą, jednak umiał się zniżyć do horyzontów i przeciętnych, chętnie służył radą i chętnie a raczej wyłącznie przebywał w kółku koleżeńskiem i pilnie uczęszczał na wszelkie posiedzenia w lokalu polskiej młodzieży, a na różnych pamiątkowych obchodach patrjotycznych, które skrupulatnie młodzież w swoim lokalu obchodziła — wygłaszał podniosłe mowy, bo mówca był wyśmienity i patrjota wielki.

Po wielu latach spotkałem go znów w Warszawie, ale o tem później.

(D. c. n.).

Mieczysław Surzyński.

KAROL NAMYSŁOWSKI

Na kartach „Wiadomości Muzycznych", wysoko dzierżących sztandar z godłem krzewienia muzyki narodowej polskiej, musiał znaleźć się obszerniejszy życiorys: muzyka, pedagoga, kompozytora, twórcy orkiestry włościańskiej polskiej, wielkiego obywatela, Karola Namysłowskiego. Potrzeba: zebrania odpowiednich materjałów, możliwie dokładnego skatalogowania utworów ś. p. Karola, sprawiła, że to wspomnienie pośmiertne ukazuje się w kilka miesięcy po jego zgonie (21 sierpnia 1925 r.).

Urodzony w r. 1857 w dziedzicznej wsi Chomęciskach, ziemi lubelskiej, od dziecka zżył się z wsią jej mieszkańcami, we wrażliwą duszę, o polocie artysty - poety, wpadały, jak plenne ziarna w stęsknioną niwę, odgłosy pól i lasów, pienia rzewne ligawki pastuszej, to znów śpiewy weselne, to bunczuczne, zadzierżyste wyrwasy parobczaków w zalotach do dziewuch... A z pobliskiego kościoła w Starym Zamościu płynęły inne, głębsze, wstrząsające duszę dziecka tony... Całe otoczenie kształtowało fizjognomję duchową ś. p. Karola. Ze szkół w Zamościu i Lublinie wyrwał się do konserwatorjum muzycznego w Warszawie, gdzie, za dyrektorstwa Apolinarego Kątskiego, oddał się specjalnie grze na trąbce. Wybór instrumentu wywołała charakterystyczna okoliczność: ojciec naszego muzyka, sędzia z wyboru ludności okolicznej, utrzymywał poczhalterję: Karolek nasłuchał się, dzień w dzień, noc w noc, płynących z echem po rosie, dźwięków trąbki — i wybrał sobie ten właśnie instrument.

Po zaszczytnem ukończeniu konserwato-

rjum, zalecony przez zwierzchników, jako utalentowany muzyk, zostaje profesorem w instytucie ociemniałych, gdzie zyskuje miłość swych wychowanków i uznanie władzy. Lecz nieprzepartym swym urokiem pociągają go strony rodzinne, inny śni mu się warsztat pracy — z ludem dla ludu i narodu.

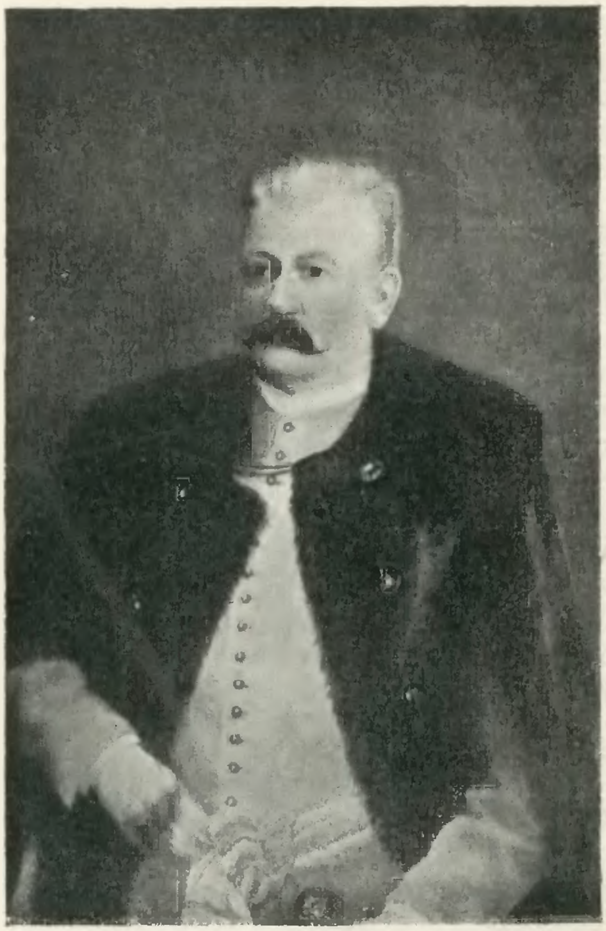
Wraca więc do Chomęcisk w 30-tym roku życia, tworzy z wieśniaków miejscowych orkiestrę — zrazu parafjalną, uświetniającą, grą swoją, nabożeństwa w Starym Zamościu. Głęboko religijny, wierny sługa i czciciel Królowej Niebios, oddaje się pracy nad udoskonaleniem orkiestry „parafjalnej" z całem przejęciem się; przerabia i sam tworzy kompozycje kościelne, pieśni religijne. Repertuar kościelny urozmaica utworami ludowemi, które słyszą zrazu tylko najbliżsi sąsiedzi. Wieść o niepospolitej orkiestrze ludowej rozchodzi się po okolicy, jedna i druga instytucja dobroczynna z „samego" miasta powiatowego Zamościa zaprasza dyrektora na „honorowe" występy z orkiestrą w koncertach miłośniczych. Zaproszenia przyjmuje. Publiczność, odrazu ujęta widokiem dziarskich, opalonych słońcem, parobczaków w barwnych strojach ludowych, wpadła w entuzjazm niebywały, gdy jej zagrano, od ucha, jednego i drugiego mazura, kompozycji pana Karola, takiego siarczystego, z przyśpiewkami, pogwizdami i pohukiwaniem. Ośmielony zachętą zamościan, puścił się na szersze wody: „orkiestra włościańska" była w Lublinie, przygrywała na kiermaszu w Radomiu, aż wreszcie znalazła się, w r.1885, na wystawie przemysłowo - rolniczej w Warszawie, stanowiąc bodaj największą atrakcję. Wśród mazurów, komponowanych z magnacką szczodrością, znalazł się taki z przyśpiewkami, który się nie podobał władzy rosyjskiej z powodu właśnie — przyśpiewki. Słowa jej, według intencji kompozytora, były:

„Świr, świr, za kominem
Siedzi mazur ze swym synem,
A mazurka ze swą córką
Spoglądają jedną dziurką"...

Tak też śpiewali „namysłowiacy"... Ale studenci ówcześni przerobili przyśpiewkę na inną modłę, mianowicie:

„Świr, świr, świr za kominem
Siedzi Hurko z Apuchtinem,
A Hurkowa ze swą córką"... i t. d.

Przyśpiewkę spopularyzowała Warszawa dolna, o zmienionym tekście dowiedziała się policja i żandarmerja: p. Karol i jego orkiestra stały



Józefa Turczyńska pinx.
KAROL NAMYSŁOWSKI

się, na czas pewien, „niebłagonadiożnymi". Tu i ówdzie zaczęto zabraniać jej występów. A orkiestra liczyła już 30, wciąż lepiej szkolących się muzyków; a z pod pióra p. Karola sypały się: fantazje ludowe, mazury, obertasy, marsze, hejnały, fanfary, hymny, pieśni religijne. Orkiestra odbywała swe podróże: do Kielc, Radomia, Lublina, Częstochowy, Dąbrowy Górniczej — i t. d. na wozach drabiniastych, wzbudzając wszędy rozgardjasz wielki widokiem „autentycznych" chłopów, jadących — z przyśpiewkami polskiemi — na podbój miast Kongresówki... Grali, grali, aż się doigrali, że im zakazano występów „gościnnych". Zapadli więc na swoje miedze, Bogu a kościołowi służąc wytrwale, a niekiedy dając się słyszeć najbliższym włościom. W Chomęciskach żandarmi robili u dyrektora rewizje, grzebiąc się w jego bezcennych zbiorach bibljotecznych, sprawianych na użytek ogólny, zarówno jak i instrumenty, kosztem dyrektora. Zapytywali go ci rewidenci nieraz: „Dla-

czego utworzył orkiestrę, po co z nią jeździ?" Odpowiedział: „Po to szewc się uczył robić buty, by je potem wyrabiał, potom się kształcił w konserwatorjum, żebym grywał, innych uczył grać i z nimi dawał koncerty"... I trwało tak lat siedm, i trwałoby jeszcze dłużej, gdyby nie szczęśliwe zdarzenie. Nudzącemu się w Spale Aleksandrowi III podobało się wezwać, dla rozrywki, orkiestrę Namysłowskiego, o którejś coś słyszał. Zagrała, podobała się, a dyrektor otrzymał pozwolenie koncertowania z nią po całem imperium. I rozpoczął się tryumfalny objazd orkiestry: przedewszystkiem po t. zw. „kraju zabranym", a potem i dalej: słuchali ją, z zapartym w piersiach oddechem, ze łzami w oczach, polacy w Odesie, Połtawie, Chersoniu, Kremienczugu, Kamienskiem, Kijowie i t. d. W stolicy nadnewskiej gorąco ich przyjmowano. Tu i ówdzie policja czyniła wstręty: niemiłe jej były słowa polskie, choćby najniewinniejsze: W Wilnie zakazała ona przyśpiewek z tekstem:

„Siedziała na lipie, wołała: „Filipie!
Filipie! Filipie! ja siedzę na lipie!"

Posłuszni grajkowie śpiewali: „La, la, la, la, la, la!", a słuchacze dośpiewywali sobie Filipa z lipą i dziewuchą — w duchu, oklaskując zapamiętale „chłopską orkiestrę".

Olbrzymie znaczenie budzenia uczuć narodowych polskich miała ta misja, ta wędrówka po imperium.

Zamiłowanie w pieśni i melodjach ludowych, zdolności swoje muzyczne, ukochanie ludu przekazał ś. p. Karol synowi swemu, Stanisławowi, który, po ukończeniu konserwatorjum, pomagał ojcu w wyszkoleniu członków orkiestry, liczącej z biegiem czasu, do 60 osób, zastępował go, w miarę potrzeby, aż od r. 1915, gdy ojciec zaniewidział, przejął zupełnie kierownictwo orkiestrą. Pod fachowym sterem obu około 200 grajków wyrobiło się na muzyków, z których udziałem dawano nawet symfoniczne koncerty.

Z grona „namysłowiaków" mamy: w operze warszawskiej świetnego oboistę Marka i altowiolistę — solistę M. Gorzkosia; w „Nowościach" basistę Pomarańskiego, gdy skrzypek — Józef Pomarański prowadził orkiestrę w Ciechocinku; w orkiestrze opery poznańskiej grywają: klarnecista Król i trębacz Amerla; wiolonczelista Franciszek Tchorz w Wilnie; kapelmistrzem 9-go pułku piechoty jest p. Sikorski; oboista Smyk grywa w orkiestrze policyjnej w Warszawie. Samodzielnie uprawiają muzykę p. p. Władysław Kwiatkowski, skrzypek i dyrygent i Stanisław Skrzypek.

Seniorem w orkiestrze Stanisława Namysłowskiego, która w swych *tournées* artystycznych oparła się aż — o Amerykę, jest Andrzej Kostrobała, klarnecista, dzielący z orkiestrą jej losy od czasu założenia zespołu.

Poza Karolem i Stanisławem Namysłowskim, w rodzinie tego nazwiska, był jeszcze, o ile redakcji „Wiadomości Muzycznych" wiadomo, muzyk Aleksander Namysłowski, sędzia w Jaśle (Galicja), grywał on artystycznie na organach i wydał „Preludja" własnej kompozycji.

Rysem charakterystycznym osobowości ś. p. Karola, rysem, który się odbił w jego kompozycjach ludowych, był, jak stwierdzają blizcy mu krewni, humor pogodny, szczery. Pogoda ducha nie odstępowała go nawet w ostatnich latach życia: z pokorą istotnego chrześcijanina zniósł dopust ślepoty, pożar archiwum nutowego i instrumentów, kojąc swą żałość i bóle tem, że koniec jego życia, pełnego zasług, zbiega się z zaraniem nowego żywota ukochanej, niepodległej Ojczyzny. Ułożył się na spoczynek wieczny na cmentarzu wiejskim w Starym Zamościu. Tysiączne tłumy włościan odprowadzały do grobu ukochanego spółobywatela — pieśniarza; wymownemi, z głębi serc płynącemi, słowami składali mu hołd pośmiertny liczni mówcy. A wieść o stracie lirnika wioskowego szła już po całej Polsce, budząc żal serdeczny. „Jak szeroko rozłożył się polski zagon i jak szeroko sięga wolny trud polskiego ziemianina i polskiej mowy dźwięk" — mówił nad grobem proboszcz z Tarnogóry, ks. Kostkowski — „rozchodzi się żałobna wieść o zgonie ś. p. Namysłowskiego", który „należy do całej Polski, bo całą Polskę, ponad wszystko co ziemskie, ukochał gorącem swego serca, a mocą swych zasad, wielkością swego swych zasług, wysoko ponad innymi górował"....

Karol Hoffman.

WYKAZ KOMPOZYCJI KAROLA NAMYSŁOWSKIEGO

NA FORTEPIAN — WYDANE.

MARSZE (14): „Ach! te mody", „Bednarz", „Cyklista", „Dratewka", „Frajda na Saskiej Kępie", „Marsz Religijny na cześć N. Marji Panny", „Marsz Religijny Nr. 2", „M. R. Nr. 3", „M. R. Nr. 4", „Medyk", „Podkomorzy", „Skarbnik', „Trębacz" i „Z ulicy".

POLONEZY (1): „Dziwak".

WALCE (1): „Wspomnienie".

POLKI (6): „A to ci żarcik", „Bum cyk", „Karnawałowa", „Łyżwiarka", „Pod pantoflem" i „Śmieszka".

POLKI-MAZURKI (1): „Stokrotka".

MAZURY (64): „A ja sobie...", „A że no!..", „Babuleńka", „Bomba", „Brukarz", „Cap i koza", „Cyklista", „Czarne oczy", „Daj buziaka", „Djabełek", „Dola moja", „Dynasowski", „Dudziarz", „Fik-mik", „Fornal", „Hej, zawracaj", „Hop! ciach!", „Hu a ha!", „Hulaj dusza", Hulaj sobie Jasiu", „Ino ostro", „Janek", „Jaśko", „Kazio", „Kmieć", „Kochać tylko za siebie", „Kocham cię", „Kuba Jurek", „Kusy Janek", „Lipak", „Łyżwiarski", „Maciek", „Matulu kochana", „Na bok, z drogi", „Na rynku", „O dyaduda", „Ognisty", „Oj, Magda", „Oj, matulu", „Oj, rety", „Oj, tak, tak", „Piknik", „Pocztyljon", „Podkóweczki, dajcie ognia", „Pogotowie", „Pomnikowy", „Pokiśmy młodzi", „Siwe oczy", „Sokół", „Starość nie radość", „Szewczyk", „Swarny", „Świr, świr za kominem", „Tatulu!", „Tego mi graj", „Wąsal", „Wesołe chwile", „Wiejski", „Wioślarz", „Wśród wiosny", „Wywijał", „Zapóżno", „Z za komina" i „Żniwiarz".

OBERKI (4): „Oberek lit. F.", „Oberek Nr. 8", „W karczmie" i „Zawierucha".

ANTRAKTOWE (1): Krakowiak „Jeszcze się ożenisz".

„Wesele Małgosi" (Weselne tańce ludowe).

„Gwiazdo Zaranna". Pieśń do N. M. P. Częstoch., na 4 gł. miesz.

„Jutrzenko śliczna". Pieśń do N. M. P. Częstoch., na 4 gł. miesz.

„Kantata na poświęcenie wieżycy Jasnogórskiej" (15.VIII 1906 r.), na chór męski.

„Modlitwa w dzień M. B. Zielnej", na 1 gł. lub chór miesz.

„Na Jasnej Górze" (15.VIII 1900 r.), na 1 gł., do słów Adama Pługa.

„Zdrowaś, łaskiś pełna". Pieśń do N. M. P. Berdyczowskiej, na 4 gł. miesz.

Razem — 99 kompozycji.

NA FORTEPIAN — NIEWYDANE.

POLONEZY (8): „Hołd melodji szopenowskiej", „Jubileuszowy", „Pan starosta", „Powiew z ojczyzny", „Powitanie", „Uroczysty", „Weselny" i „Witamy was".

MARSZE (10): „Góral", „Hetmański", „Karol", „Marynarzy", „Pochód", „Powrót z przeglądu", „Śmiały", „Teściowa", „Uroczysty z Hejnałówkami" i „Wawel".

WALCE (3): „Corso kwiatowe", „Marja" i „Marzenie".

KONTREDANSE (4): „Balowe", „Fijołki", „Łobzowianie" i „Proszę do kontredansa".

POLKI (5): „Piękna rączka", „Spotkanie", „Tęsknota", „Z figurami" i „Zręczna".

POLKI-MAZURKI (1): „Szczebiotka".

MAZURY (57): „A bodaj to siarczyste", „A bogdaj!", „Ach!", „A juści", „Babuleńka", „Baj baju", „Batory", „Całus", „Choćby stary", „Chomeńczak", „Dana moja", „Dziarski", „Ej, panienki", „Filut", „Fiu, fiu", „Góral", „Ha, ha, ha", „Hej", „Hej, tam mazur rodowity", „Hejże, hejże po naszemu", „Hołupiec", „Hop, ha!..", „Ino grajta", „Jechali mazury", „Kuba", „Kujawiak", „Kukuryku", „Kulig", „Krakowianko luba", „Lubliniak", „Małopolan", „Marysieńko", „Mazowiecki", „Mruczek", „Myśliwski", „Nie bądź sroga", „Obertas", „Oj, dana", „Oj, ten mazur", „Rośnij Babce", „Rycerski", „Siwy kruk", „Spojrzyj na mnie", „Szumny", „Świr", „Termedje z opresją", „Warszawiak", „Wiwat", „Wspomnienia Klemensowa", „Wykpisz", „Zagłoba", „Zagraj Antek", „Za panną!", „Zawadyjak", „Zawiślak", „Z całej duszy" i „Z piekła".

OBERKI (8): „Chmiel", „Kozak", „Na pastwisku", „Przepiórka", „Oberek lit. D i E", „Oberek lit. G", „Oberek lit. H", i „Oberek lit. K".

UWERTURY (2): Do obrazu ludowego „Bieda" i „Maciek Ziemba".

POTPOURRI (6): „A był ci to mazur bogaty", „Grajek wiejski", „Kujawy", „Maciek Ziemba", „Na wsi" i Z opery „Wesele w Ojcowie".

ANTRAKTOWE (8): Antrakt do III aktu „Bieda", Antr. do IV ak. „Bieda", „Błażek opętany" — muzyka do sztuki teatralnej — zinstrumentował K. Namysłowski, „Jestem sobie krakowianka", „Krakowiaki". Krakowiak „Młodzian", Krak. „Michałek" i Krakowiaki z „Biedy".

NA TRĄBKĘ — solo (3): „Do mojej lirenki", Mazurek „Kocham cię" i „Skowronek".

NA SKRZYPCE — solo (4): Antrakt z „Biedy", „Na ustroniu", „Pastuszek" i „Sezonowy krakowiak".

NA FORTEPIAN (1): „Wesele Małgosi" (weselne tańce ludowe).

Razem — 120 kompozycji. Ogółem — 219 komp.

Zestawił E. Wr.

W SPRAWIE POLSKIEJ KSIĄŻKI MUZYCZNEJ

Z okazji ogólno-polskiego zjazdu historyków w Poznaniu, dnia 8 grudnia, ogłosił dr. Łucjan Kamieński w „Kurjerze Poznańskim" obszerny artykuł o „Polskiej historji muzyki i muzykologji", podający szkicowo stan badań nad historją muzyki polskiej i dezyderaty muzykologji polskiej na przyszłość. Artykuł ten, będący pierwszem wystąpieniem profesora muzykologji Uniwersytetu w Poznaniu, w sprawie polskich badań historyczno-muzycznych, nie zdołał przedstawić całego naszego pozytywnego dorobku muzykologicznego w sposób wyczerpujący i do pewnych zadań młodej naszej nauki odniósł się w sposób, wymagający oświetlenia z drugiej także strony. Gorącem pragnieniem naszem jest *doprowadzenie muzykologji polskiej do europejskiego poziomu, do usunięcia z dziedziny jej wszelkich nieporozumień natury osobistej, wszelkich metodycznych objawów złośliwości i lekceważenia cudzej pracy.* Nauka nasza musi stanąć nareszcie na gruncie oczyszczonym z pozostałości polemiki zaściankowej. Wiele rzeczy w dziedzinie tej można osiągnąć jedynie w zbiorowym wysiłku. Do zbiorowego jednak czy-

nu potrzeba koniecznie, jeżeli nie absolutnej harmonji, to przynajmniej obopólnej lojalności, męskiego porozumienia, przestrzegania wobec siebie zasad kodeksu gentlemana, obowiązującego w nauce tak samo, jak w życiu publicznem i prywatnem. Słabościom i słabostkom charakteru ludzkiego (bo wszakże i muzykolog jest człowiekiem) nie możemy dać bezkarnie pierwszeństwa przed poczuciem naukowej objektywności i uczciwości. Są to aksjomaty nie ulegające wątpliwości najmniejszej. Zobowiązaliśmy się przestrzegać zasad tych w ślubach doktorskich. Oby nareszcie zapanowały powszechnie w specjalności naszej dla dobra i ideału czystej nauki i moralnego interesu społeczeństwa. Jestem głęboko przekonany, że muzykologowie polscy podzielają ze mną te zasady. Po tem interludjum wracam do artykułu prof. Kamieńskiego.

Z niemałem zdziwieniem nie wyczytałem w nim nazwiska Henryka Opieńskiego. Jeżeli znalazło się miejsce na przytoczenie dyletanckich wysiłków Cichockiego z pierwszej połowy XIX wieku, to chyba Opieński zasłużył na wymienienie z tytułu kilku niewątpliwych zasług około współczesnej muzykologji polskiej. Pierwszym z nich jest powołanie do życia przed wojną, wprawdzie krótkotrwałego, niemniej jednak dobrze pomyślanego pisma: Kwartalnik muzyczny. Wychodziło ono w Warszawie w r. 1912—13, napełniając muzykologów polskich nadzieją stania się przystanią dla ich prac naukowych. Drugim pozytywnym czynem Opieńskiego, jako historyka, jest wydanie książki *La musique polonaise,* w r. 1918, na użytek publiczności francuskiej. Można stawiać historji muzyki polskiej znacznie wyższe żądania, niż te, jakie zaspakaja ta książka, ale niesposób nie przyznać, ażeby nie był to ze wszech miar dodatni przyczynek dla sprawy muzykografji polskiej przedewszystkiem dzięki stu blisko stronom trafnie wybranych i dobrze opracowanych przykładów dzieł kompozytorów polskich, na których brak wydawnictw narzekamy pospołu. Jeżeli przypomnimy sobie tylko w jaki sposób został opracowany dział polski w *Encyclopédie du Conservatoire,* to ze względu na usługi, jakie praca Opieńskiego może oddać czytelnikowi francuskiemu, musimy Opieńskiemu być wdzięczni za trud tej pracy. Ja przynajmniej wdzięczność tę, jako Polak, odczuwam. A czyż nie jest czynem, powołanie do życia świetnego zespołu *Motet et madrigal,* który w tylu miastach zagranicznych dawał świadectwo starości naszej kultury muzycznej wykonywaniem utworów muzyki polskiej z XVI wieku pod dyrekcją Polaka?!

Takie refleksje, w odniesieniu do jednego z historyków muzyki w Polsce, nasuwa artykuł profesora Kamieńskiego.

Dalsze wynikają z uwag szanownego autora o tych polskich książkach muzycznych, których zadaniem jest popularyzowanie wiedzy muzycznej wśród społeczeństwa polskiego. Prof. Kamieński nie zapoznaje konieczności istnienia takiej muzykologji, ale widzi w tem niemały upust krwi i niebezpieczeństwo dla badań ścisłych. Szanując ten pogląd, odpowiadający powadze naukowej, musimy jednak zwrócić uwagę na ogromną wprost potrzebę naszego społeczeństwa posiadania *polskiej bibljoteki muzykologicznej.* Rozbudowanie takiej bibljoteki musi się zacząć nie od kopuły ale od szerokich fundamentów. Wysoka budowla o bardzo wąskiej podstawie grozi nieustannie zawaleniem. W jakiż bowiem sposób ma dojść meloman polski do możności korzystania z literatury naukowej, jeżeli niema książek polskich, mających go doprowadzić do tego. Czyż ma być zawsze zdanym na podręcznik niemiecki, na lekturę książki francuskiej? Dlatego i dobry podręcznik historji muzyki, dobra jakaś monografja, czy książka teoretyczna, to w rezultacie pozytywniejszy przyczynek do naszego dorobku muzykologicznego, niż niejedna praca, mająca charakter pracy naukowej. Prof. Kamieński ze zbyt lekkiem sercem przechodzi do porządku dziennego nad tym zakresem literatury muzykologicznej. Znamy dobrze fabrykaty niemieckie i francuskie, zalewające nasz rynek księgarski. Wobec wielu takich rzeczy jakże korzystnie przedstawia się np. obszerna „Historja muzyki" d-ra Józefa Reissa, jak wielką wartość, jako vademecum dla ucznia i dojrzałego muzyka, ma tegoż autora „Encyklopedja muzyki". Drukuje się u nas w licznych wydaniach i kupuje ogromne ilości francuskich lub niemieckich wydań np. „Beethovena" Romain Rollanda, ale czyż można korzyść z lektury tej sławnej książki porównać z korzyścią skromnej książeczki Reissa o Beethovenie? Czy prace takie to tylko upust krwi i niebezpieczeństwo? Jestem przekonany, że niejeden historyk muzyki w Polsce wolałby mieszkać w wysokiej wieży i nie widzieć potrzeb dnia powszedniego swojego społeczeń-

stwa, ale zmysł społeczny nie pozwala mu na takie szczytne oderwanie się od ziemi.

Nietylko sam fakt wydania jakiejś polskiej pracy w obcym języku kwalifikuje ją do tytułu pozytywnego dorobku naszej muzykologji. Prof. Kamieński zacytował niemal wszystko, co na tem polu przyniosły publikacje niemieckie, nawet takie prace, które w monografjach obcych autorów spotykały się z lakonicznem odsądzeniem od pozytywnej wartości. Przeoczył natomiast to, co muzykologja polska zdziałała w zakresie np. Moniuszki, zarówno u nas, jak zagranicą. I znowuż muszę upomnieć się o doskonałą pracę biograficzno - muzyczną Opieńskiego o Moniuszce, której, pomimo ogłoszenia własnej monografji o twórcy Halki po polsku i jednej angielskiej rozprawy (w *Slavonic Review)*, nie odważyłbym się nazwać tylko upustem krwi. Zaiste nie wiem także, jakie niebezpieczeństwo miałoby grozić naszym badaniom, jeżeli ktoś z nas podejmie napisanie pracy np. o Wagnerze i poda w niej nietylko rezultat obcych badań tego przedmiotu, ale przedstawi także niemało własnych spostrzeżeń na tem polu. Rozbudowanie muzykologji polskiej, choćby na razie ograniczała się ona do historji muzyki, musi odbywać się harmonijnie. Jeżeli jeden z badaczy poświęca się z wielkiem zamiłowaniem zbieraniu materjałów archiwalnych, mogących, czysto muzycznym zagadnieniom historji muzyki polskiej oddać ogromne usługi, to nie wynika z tego jeszcze, ażeby drugi nie mógł uważać za rzecz niemniej przydatną zająć się np. operą Michała Ogińskiego i ogłosić o niej studjum w „Revue musicale", bez narażenia się na zarzut nienaukowego celu swojej pracy, lub ogłosić wyczerpującą pracę o Szymanowskim w „*The Musical Quarterly*".

Bo przedewszystkiem trzeba nam jak najwięcej pracować. Samą krytycznością, samem stwarzaniem planów i żądań nie przyczynimy się do pozytywnego dorobku muzykologji polskiej. Nie czas jeszcze na arcydzieła, kiedy dzieci jeszcze mamy tak mało.

Prof. Kamieński dotknął także sprawy polskiego wydawnictwa starej naszej muzyki. Byliśmy blisko niego, kiedy w r. 1921 (najpierw w Ministerstwie — potem) w Departamencie Kultury i Sztuki postanowiono przystąpić do takiego wydawnictwa i przeznaczono na ten cel poważną wtedy sumę. Wydawnictwo nie doszło do skutku z typowo polskich przyczyn. W organizacji musiała zwyciężyć zasada, że plan wydawnictwa nie będzie się trzymał jakiegoś porządku chronologicznego lub wartości bezwzględnej i historycznej dzieł, mających być wydanemi, lecz zależeć będzie od osoby wydawcy. Tak przynajmniej pojąłem program wydawnictwa, w którego wypracowaniu na szczęście dla mnie nie brałem udziału i do którego nie zgłosiłem akcesu. Kiedy zaś z komitetu redakcyjnego wycofał się z nieznanych mi powodów dr. Reiss i pozostali w nim tylko ci, co byli autorami planu, okazało się, że plan był znakomity, ale Komitet nie miał materjałów do rozpoczęcia wydawnictwa, gdyż materjały te posiadali ci, których zdanie nie mogło mieć znaczenia dla skrystalizowania programu wydawnictwa. Tymczasem pieniądze uległy dewaluacji i projekt powołania do życia wydawnictwa nie miał już warunków urzeczywistnienia.

Sami więc muzykologowie polscy ponoszą odpowiedzialność za brak publikacji starych zabytków muzyki naszej. Jest to nauka gorzka, ale może nareszcie zmądrzejemy po niej. Wobec wybujałych naszych indywidualizmów, wobec przeważnie czysto negatywnej oceny wzajemnej, rwie się praca niejedna, następuje zniechęcenie, nie można myśleć o porozumieniu i zorganizowaniu. To, czego nie można było dokonać pod auspicjami Rządu, przy udziale sił fachowych, powstało (przynajmniej w części dotychczas) dzięki ofiarności prywatnych ludzi. Nowe, krytyczne wydawnictwo Psalmów Gomółki, w opracowaniu d-ra J. Reissa, powstaje staraniem dyr. drukarni „Głosu Narodu" w Krakowie, Romana Ferka, którego zapał dla muzyki pokonywa wszystkie trudności. A prawie nie do wiary jest fakt, że nuty te układa, nie zawodowy, płatny robotnik, ale z czystego amatorstwa, młode dziewczę, panna Ferkówna, uczennica gimnazjum. Jakież słowa mogą należycie wyrazić podziw dla takiej ofiary na ołtarzu muzykologji polskiej?

Niech mi profesor Kamieński (dla którego wydanej w r. 1912 rozprawy o oratorjach Hasse'go i kompozytorskiej działalności mam pełne uznanie) wybaczy, że artykuł jego stał się dla mnie punktem wyjścia tych rozważań, których jedynym celem jest dążenie do usunięcia z muzykologji polskiej nieporozumień, przeszkadzających jej rozwojowi.

Prof. Dr. Zdzisław Jachimecki (Kraków).

W SPRAWIE PRAWA AUTORSKIEGO NA UTWORY MUZYCZNE

MEMORJAŁ SEKCJI WSPÓŁCZESNYCH KOMPOZYTORÓW POLSKICH DO SEJMU USTAWODAWCZEGO

Zarząd Sekcji Współczesnych Kompozytorów Polskich w Warszawie, jednoczący wszystkich najwybitniejszych twórców muzycznych polskich, dowiedziawszy się o mającem wkrótce nastąpić wniesieniu na porządek dzienny Sejmu projektu ustawy o prawie autorskiem, uchwalił zwrócić się do W Pana Posła-Referenta (Dr. Wł. Konopczyński) z prośbą o uwzględnienie następujących spostrzeżeń:

Sekcja Współczesnych Kompozytorów Polskich stoi na stanowisku konieczności ustanowienia 50-letniego terminu prawa autorskiego od dnia śmierci kompozytora, a to z następujących względów:

1) Niepomiernie niskie wynagrodzenie kompozytorów za ich pracę twórczą, nie stojące w żadnym stosunku do ogromu wymaganej wiedzy fachowej i wysiłku umysłowego, pomijając specjalne uzdolnienia i talent, — wymaga pewnej rekompensaty w postaci możliwie długiego terminu prawa autorskiego.

2) 30-toletni termin prawa autorskiego, obowiązujący w Niemczech, Austrji, Szwajcarji i Danji jest dlatego zbyt krótki, że nie zabezpiecza bytu nawet najbliższych zstępnych zmarłego, nie dosięga bowiem często kresu życia żony i dzieci zmarłego kompozytora. (Pani Cosima Wagner, córka Liszta i wdowa po Ryszardzie Wagnerze, od kilkunastu lat nie otrzymująca już tantjem z dzieł ojca i męża, pozostała w nędzy).

3) Jak wiadomo prawo autorskie finlandzkie (1880 r. art. 3.), francuskie (1866 r. art. 1.), węgierskie (1884 r. art. II.), belgijskie (1886 r. art. 2 i 4), portugalskie (art. 579 K. Cyw.), norweskie (1876 r. art. 7.), Ks. Monaco (1889 r. art. 8 i 9.), Tunisu (1889 r. art. 2.), Boliwji (1879 r. art. 10.) i świeżo zatwierdzone prawo autorskie włoskie (1925 r.) — wszystkie ustanawiają termin 50-cioletni. Za takim terminem wypowiedziała się, zarządzona przez Ministerstwo Kultury i Sztuki w dn. 17, 19 i 22 maja 1920 r., ankieta, z udziałem kompozytorów PP. Ludomira Różyckiego i Stanisława Niewiadomskiego oraz Sekcja Twórców na Pierwszym Zjeździe Muzyków Polskich, odbytem w Warszawie dn. 30 marca do 4-go kwietnia 1921 r.

4) Rzecznicy współczesnych poglądów socjalnych, nie popierający bogacenia się dziedziców, wypowiadający się zatem za ograniczeniem terminu prawa autorskiego do lat 30-tu, czynią bezwiednie jednocześnie z nakładców jednostki wyjątkowo uprzywilejowane, bogacące się niesłusznie plonem twórczości zmarłych kompozytorów, przejęcie bowiem praw autorskich po ich ustaniu przez Państwo, mieć będzie miejsce według projektu tylko w razach wyjątkowych.

5) Z powodu przystąpienia Polski do Konwencji Berneńskiej, *bez żadnych zastrzeżeń*, Zarząd Współczesnych Kompozytorów Polskich zwraca uwagę, że przy ustanowieniu 30-letniego terminu praw autorskich, wytworzyłaby się w Polsce sytuacja anormalna, faworyzująca twórczość zagraniczną kosztem twórczości rodzimej, albowiem utwór kompozytora każdej obcej narodowości (za wyjątkiem Niemiec, Austrji, Szwajcarji i Danji), a więc: Francuza, Belga, Portugalczyka i t. d., korzystałby u nas w kraju z ochrony o 20 lat dłużej, aniżeli utwór kompozytora Polaka.

Przyznanie twórcom dzieł połączonych (opera i libretto) samoistnych praw autorskich, pozbawiłoby w praktyce kompozytorów naszych możności pisania muzyki do jakiegokolwiek-bądź utworu literackiego lub korzystania z jakiegokolwiek-bądź libretta, bez należytego zabezpieczenia się kompozytora drogą umów z librecistą i autorem dzieła, z treści którego libretto zostało zaczerpnięte.

Niepodobna przypuścić, by warunki materjalne kompozytorów naszych pozwalały im na nabywanie na własność praw autora i librecisty.

Zresztą, pomimo sporządzania umów, anormalny stosunek prawny, wiążący kompozytora z autorem i librecistą, doprowadziłby w praktyce do nieskończonych między nimi sporów, rozstrzyganych na drodze sądowej. (Mascagni, kompozytor rozgłośnej „Rycerskości Wieśniaczej", pomimo niesłychanego powodzenia tej opery na całym świe-

cie, został w rezultacie zrujnowany przez autora nikłej noweli, z której libretto zostało zaczerpnięte).

Zarząd Sekcji Współczesnych Kompozytorów Polskich mniema, że dzieło takie, jak opera, stanowi bezwątpienia całość i że zatem *samoistnych praw* autorowi utworu literackiego, z którego wykrajane zostało libretto, zarówna jak i libreciście, udzielać nie należy.

Podpisali:

W z. Przewodniczący: *T. Joteyko.*

Sekretarz: *A. Wieniawski.*

W SPRAWIE UTWORZENIA WYDZIAŁU DLA NAUCZYCIELI ŚPIEWU W SZKOŁACH OGÓLNOKSZTAŁCĄCYCH

PRZY KONSERWATORJUM WARSZAWSKIEM

Czy może być coś bardziej koniecznego, racjonalnego i logicznego, jak stworzenie wydziału dla nauczyciela śpiewu w szkołach ogólnokształcących, przy Konserwatorjum Warszawskiem, t. j. przy najwyższej uczelni muzycznej w naszej Rzeczypospolitej?

A jednak dotychczas takiego wydziału nie utworzono, i słabe są nadzieje na jego powstanie.

Jeżeli w czasie naszej niewoli wydział ten przy Konserwatorjum Warszawskiem nie miał zastosowania, to tylko dlatego, że nie posiadaliśmy wogóle swoich katedr nauczycielskich, a nauka śpiewu w szkołach była negowana przez zaborców, jako czynnik niebezpieczny dla rusyfikacji i germanizacji, czynnik, rozpalający przez pieśń w duszach młodzieńczych miłość ojczyzny i bunt przeciw przemocy.

Dziś te wszystkie przeszkody upadły, pozostawiając wolne pole do pracy na gruncie, wprawdzie często niedocenianym przez niektóre osobistosci, niemniej jednak bardzo ważnym i pożytecznym.

Dla narodów zachodnich sztuka jest niemal całą treścią i radością życia, a dla młodzieży szkolnej, najwznioślejszym ideałem i pragnieniem. Pomijając już inne kraje, stojące na bardzo wysokim poziomie kulturalnym, w faszystowskiej Italji nauka spiewu w szkołach ogólnokształcących nietylko jest obowiązkową, narówni z innemi przedmiotami, ale postawiono ją na pierwszym planie, przed geografją, fizyką, historją i t. d. Z tego wynika, że tam już dawno czynniki miarodajne doszły do przeświadczenia, iż cała siła narodu leży w walorach nie fizycznych, a duchowych, że te walory duchowe można zdobyć tylko przez sztukę w jej najróżnorodniejszych przejawach. Stąd też i my, skoro tak wiele mówimy i piszemy o kulturze ogólnonarodowej, to nie wyobrażajmy jej sobie partykularnie, opartej na jednostkach, uczących się w konserwatorjach, akademjach malarskich i w innych artystycznych uczelniach.

Sztuka powinna być udziałem wszystkich i jedną z pierwszych potrzeb duchowych ogółu. Wówczas tylko będziemy mogli nazywać się narodem, stojącym na pewnym poziomie kultury.

Z tej racji rola nauczyciela śpiewu w szkole ogolnokształcącej jest wprost prometeistyczną, gdyż on jedyny jest powołanym do tego, by wychować młodzież w duchu estetycznym, by nauczyć ją słuchać i wykonywać muzykę, nauczyć kochać poezję, zawartą w pieśni rodzimej i pieśni ludowej. Ma on organizować chóry, orkiestry szkolne i ludowe, teatry o charakterze muzycznym i koncerty.

Pozatem działalność jego sięga do dziedziny propagandy polskości na Kresach, które tylko przez szerzenie polskiej pieśni można odrodzić i z Polską związać. Wykształcony nauczyciel śpiewu może i powinien dostarczać nieocenionego materjału do badań nad polską etnologją. Ma zbierać i zapisywać znikające dziś prymitywy muzyki ludowej, pieśni, tańce, zabawy, obrzędy, wierzenia, zabobony, basnie, legendy i opowieści, który to materjał, zebrany w jedną całość, da możność badaczom odtworzyć nareszcie mitologję polską i ogarnąć całokształt kultury ludowej — materjał mało wyzyskany przez naszych muzyków, poetów i literatów.

Lecz, by nauczyciel śpiewu w szkołach ogólnokształcących mógł sprostać tak szczytnemu zadaniu, należy go zaopatrzyć w wiedzę gruntowną

i praktykę, niezbędną w tym zakresie. Dla tych też celów trzeba stworzyć przy konserwatorjach wileńskiem, lwowskiem, krakowskiem i poznańskiem, a przedewszystkiem przy warszawskiem, jako w centrum kraju, wydziały, któreby kształciły zawodowo nauczycieli śpiewu. Urządzane przez Ministerstwo W. R. i O. P. kursy wakacyjne, jako chybiające celu — gdyż muzyki w ciągu sześciu tygodni nauczyć się nie można — powinny być bezwzględnie zniesione, a fundusze, na nie przeznaczone, oddane konserwatorjum na organizację katedr.

Jeszcze jeden szczegół nader ważny. Ministerstwo W. R. i O. P., będąc skłonnym do stworzenia takiego wydziału w Konserwatorjum warszawskiem, zaznaczyło, że ma on być przeznaczony tylko dla nauczycieli szkół średnich. Postanowienie swe Ministerstwo motywuje tem, że specjaliści w szkołach powszechnych nie są przewidziani, z czem się niepodobna jednak zgodzić. Dlaczegożby ktoś, będąc zdolnym i wykwalifikowanym matematykiem lub fizykiem, nie miał prawa wykształcić się zawodowo w muzyce i nauce śpiewu, skoro często ma obowiązek ten przedmiot wykładać, czyli uczyć śpiewu. Pozatem, dlaczego kończący szkołę powszechną, mają być jednostkami upośledzonemi i pozbawionemi możności korzystania z dobroczynnego wpływu sztuki?

Wydział warszawski zatem musi być bezwzględnie udostępniony dla wszystkich nauczycieli, ktorzy zapragną tam zdobyć wiedzę muzyczną.

Stanisław Kazuro.

GŁOS NAUCZYCIELKI GRY FORTEPIANOWEJ

Gdy się dowiedziałam o założeniu Sekcji współczesnych kompozytorów polskich, myśl moja, w tej chwili, opanowaną została przez nawał potrzeb naszej pedagogiki muzycznej; — a przytem, pomyślałam: jakiem wdzięcznem polem do pracy, jakże miłą pobudką do twórczości naszych muzyków, mogłoby być dążenie do zaspokojenia potrzeb estetycznych naszych małych adeptów muzyki! Muzyka fortepianowa przechodziła swoje wszystkie etapy poza Polską. W naszej twórczości muzycznej niema ani suit fortepianowych, ani inwencji dwu i trzygłosowych, ani sonatin, które dopiero Tadeusz Joteyko zaczął komponować. Młodzież więc nasza kształci się przeważnie na muzyce niemieckiej, tak często niedostrajającej się do naszych temperamentów.

Po przepysznej i nawskroś w duchu polskim utrzymanej metodzie Aleksandra Różyckiego, niema obecnie w Polsce nic własnego do dania naszej dziatwie do studjowania, coby miało cechę artystyczną. Posiłkujemy się Kullakiem, Behrem, Wolffem, Clementim, Schumannem, Czajkowskim etc. Czyżby nie należało zapełnić tych luk własną twórczością?

Wiem z długoletniego doświadczenia i z obserwacji innych pedagogów, że dziecko nie przeskakuje wieków ogólnego rozwoju twórczości; ono ma też swój wiek barbarzyństwa i średniowiecza, nim dojdzie do współczesnej kultury. Dlatego muzycznie musi ono swe wykształcenie zacząć od monodji w piosenkach śpiewanych, później może je sobie odtwarzać z akompanjamentem kwinty (kobza - musette), co dobrze odczuł Różycki w swym „Lirniku" i Świerzyński w swej miniaturze „Na fujarce". Dziecko nie zdolne jest prędko wprawić się w czytanie kolumn akordu. W pierwszej więc fazie jego nauki fortepianu, może mieć zastosowanie: 1-mo, monodja ze stojącym basem, 2-do, dwugłos w rodzaju „Książeczki na klawicymbał Magdaleny Bach". Wielki artysta, Jan Sebastjan Bach, napisał to śliczne album, złożone z małych kawałków: marszów, menuecików i polonezów, w darze dla swej młodziutkiej drugiej żony.

Dwugłosowo napisał też Bach bardzo piękne gawoty i inwencje, któremi się posługują konserwatorja.

Wiemy, że w twórczości muzycznej wpierw powstał kontrapunkt, niż harmonja. Niesłusznem więc jest dawanie dzieciom do grania melodji, opartych na generał-basie inaczej, jak w formie akordów łamanych. Przed wzięciem akordu skonsolidowanego dziecko musi w swej grze utknąć, gdyż niezdolnem jest w krótkim czasie uchwycić okiem i uchem muzykę, pisaną pionowo. Przytem *rażą je akordy dysonansowe.*

Dlaczego nie oswajać dzieci *stopniowo* z zawiłością harmonji, tak, jak się z nią oswajała ludzkość? Nauczycielka musi wmawiać w dzieci, że sekunda lub septyma nie brzmią fałszywie, i żal mi ich nieraz, że trzeba je przynaglać do godzenia się z wrażeniem słuchowem, które widocznie jest dla nich przedwczesnem. Możnaby więc w utworach dla dzieci, poczekać trochę z używaniem akordów septymowych, zwłaszcza tak zwanych pobocznych i stworzyć drugi etap literatury muzycznej, oparty tak, jak średniowieczne motety, na akordzie doskonałym, ale już z dwoma przewrotami, używając dysonansów w nutach przejściowych.

Z pomocą tej tylko pierwotnej harmonji, należałoby pisać suity tańców polskich (w zakresie trzech lub czterech oktaw), możnaby nawet stare tańce polskie ułożyć do grania dla dzieci, — poczem przejść do polskiej sonatiny, z pewnem już zastosowaniem akordu septymowego i jego przewrotów, ale utrzymując ją w ramach ścisłych, tak, jak zresztą wszystkie z zalecanych form kompozycji. Sonatiny T. Joteyki mają wiele dobrych stron, jak śpiewność i swojskość tematów, zwłaszcza III-a „Pastorale", ale mają tę wadę, że są za długie, przetworzenia w nich są za przewiekłe i zbyt mało zajmujące, by nie znużyły dziecka. A niema nic bardziej zabójczego dla muzyki, jak nuda, gdy towarzyszy wysiłkom ku opanowaniu trudności. Każdy więc utwór dla dziecka musi być *zajmujący*, by przykuł uwagę, i *rzetelnie artystyczny*, by rozwijał jego gust i zamiłowanie do muzyki.

Wiele się teraz mówi o konsolidacji środków w pracy nad sztuką.

Sztuką jest małymi środkami uczynić rzecz wielką, a prawdziwie *wielką rzeczą* jest naszym małym dać rozrywkę artystyczną, stosowną dla nich przez treść swą i formę.

Nie gońmy jeszcze w pościgu za utworami, przekraczającymi środki *dzisiejsze*, bo jeszcze mamy do zrobienia wiele tego, czegośmy nie zrobili *wczoraj*. A to nam właśnie jest potrzebne *dzisiaj*, więc powodzenie takiej pracy możnaby uważać za zapewnione.

Zofja Kruszewska.

PIERWSZY ZJAZD KIEROWNIKÓW UCZELNI MUZYCZNYCH (20—22.XI 1925 R.)



Siedzą (od lewej ku prawej): A. Wiłkomirski (Kalisz), M. Wąsowska-Glińska, Bromirska (Pabjanice), H. Kijenska-Dobkiewicz (Łódź), S. Bursa (Kraków), inicjator zjazdu *L. Solski* (Kielce), A. Wyleżyński (Wilno), S. Szlązak (Katowice), A. Wróblewska (Grodno).

Stoją (od lewej ku prawej): Red. „Wiad. Muz.", E. Wrocki, M. Popławski (Toruń), Gisser (Radom), S. i T. Wysoccy, J. Goldberg, H. J. Hryniewiecka, K. Winnicka, L. Szycówna, A. Singer, M. Sobieszczańska-Dąbrowska.

Nadto na posiedzeniach Zjazdu uczestniczyli: F. Szopski (przedst. M. W. R. i O. P.), T. Czerniawski (zast.), J. Baranowska-Borowa, L. Jampolska (Włocławek), S. Kazuro, M. Kozińska, W. Maliszewski, J. Miketta, M. Mrozowski, E. Peel, L. Robowska, E. Walter, M. Wiśniewska (Kołomyja).

Celem zjazdu było wspólne porozumienie się, kultura muzyczna w kraju i szkole, zjednoczenie i uzgodnienie prądów wiedzy muzycznej.

Zjazd uznał za niezmiernie pożądane (Wyciąg z uchwał):

„Dopuszczenie do egzaminu końcowego z muzyki i śpiewu, jako przedmiotu nauczania w szkołach średnich ogólno-kształcących i seminarjach nauczycielskich wszystkich absolwentów kursów pedagogicznych przy uczelniach prywatnych, muzycznych, jeżeli program tychże odpowiada zakresowi studjów w Państwowych Konserwatorjach, przewidzianych w rozporządzeniu Ministra W. R. i O. P. z dn. 7 października 1924 r.

Wydawanie dyplomów absolwentom Uczelni Muzycznych uzależnić od posiadania przez nich wykształcenia ogólnego w zakresie 6-ciu klas szkoły średniej.

Prosić Min. W. R. i O. P. o wyjednanie ulg kolejowych dla uczni wszystkich szkół muzycznych, nieposiadających ulg powyższych, oraz ulg dla personelu nauczycielskiego, z uwagi na konieczność wzywania przez uczelnie prowincjonalne sił nauczycielskich zamiejscowych.

Wyjednać przez Min. W. R. i O. P. zarządzenie cofnięcia przez Władze Skarbowe wymaganych opłat w formie wykupu kart przemysłowych, podatku obroto-

wego, oraz innych opłat (poza podatkiem osób, dochodowym) jako niestosujących się według przepisów ustawowych do uczelni wszelkiego rodzaju; jak również prosić o odniesienie się do Władz Komunalnych w sprawie zwolnienia od podatku mieszkaniowego szkół muzycznych, mieszczących się w lokalach prywatnych.

Zjazd uważa za konieczne utworzenie wszechpolskiego stowarzyszenia uczelni muzycznych.

Zjazd uchwala dzień św. Cecylji jako święta muzycznego i szerzenie kultu tejże świętej obchodzić uroczyście w każdej szkole muzycznej z odczytem i programem muzyki polskiej.

Zjazd zaleca miesięcznik „Wiadomości Muzyczne" bibljotekom szkolnym, oraz nadsyłanie materjału z życia Uczelni Muzycznych.

Następny zjazd odbyć w najbliższym terminie".

KONGRES DELEGATÓW KOLEGJUM POLSKICH ORGANISTÓW - CHÓRMISTRZÓW



W dniach 19 i 20 listopada r. ub. odbył się w Warszawie Kongres Delegatów Kolegjum Polskich Organistów Chórmistrzów.

Obrady Kongresu zostały poprzedzone żałobnem nabożeństwem odprawionem w Kościele św. Anny (po Bernardyńskim) przez Ks. Kanonika Antoniego Kaima za spokój duszy ś. p. prof. M. Surzyńskiego, b. prezesa Kolegjum. Na nabożeństwie, chór złożony z byłych uczni nieboszczyka pod kierunkiem swego kolegi p. Tadeusza Kozona wykonał mszę żałobną M. Surzyńskiego.

Kongres, po obszernej i wyczerpującej dyskusji, zważywszy: a) że pozytywne rozwiązanie zagadnienia organistowskiego w bardzo dużej mierze jest zależnem od podniesienia poziomu tak intelektualnego jak i fachowego organistów; b) że rozwój fachowy organistów jest zależnym od znaczniejszego zatrudnienia organistów w zakresie zawodowym; wreszcie c), że powyższe postulaty dadzą się wcielić w życie jedynie przez ściślejsze zespolenie organizacji Kolegjum, oraz wyraźne określenie wzajemnego stosunku tak pod względem finansowym jak i kompetencji, składowych jego części, uchwalił:

Poleca się Zarządowi Centralnemu Kolegjum aby:

1) Dokonał dokształcenia ogółu organistów zajmujących stanowisko organistowskie, przez urządzanie kursów dokształcających podczas feryj letnich, oraz aby zorganizował kursy stałe o wyższym poziomie fachowym i muzycznym w Warszawie.

2) Dokonał rejestracji Chórów prowadzonych przez organistów oraz celem dania ujścia ich pracy, organizował: popisy, konkursy, koncerty i t. p. oraz wszelkiego rodzaju pokazy wokalne i muzyczne z czynnym współudziałem zespołów kierowanych przez organistów

3) Skonsolidował organizacje Kolegjum opierając się ściśle na brzmieniu statutu, t. j. aby prace tak organizacyjną jak i oświatową były wykonywane pod kierunkiem, kontrolą oraz odpowiedzialnością Zarządu Centralnego Kolegjum.

4) Dokonywał podziału wpływów gotówkowych osiąganych ze składek członkowskich, które mają wynosić w roku 1926 po złotych 12 rocznie od członka, w sposób następujący: pozostawiając 50% na użytek Centrali, drugie 50% przekazywał Zarządom Okr. Djecezjalnym proporcjonalnie do ilości członków z danej Djecezji, na ich potrzeby.

5) Dopilnował pomyślnego przeprowadzenia przez ciała prawodawcze ustawy uposażeniowej dla Duchowieństwa, Organistów i niższej służby kościelnej, opartej na rezolucji Sejmowej wniesionej na Sejm przez posła Dubanowicza.

6) Dążył do ujednostajnienia regulaminów służbowych dla organistów, obowiązujących w poszczególnych Djecezjach.

7) Pozatem Kongres dokonał wyborów do Zarządu Centralnego z wynikiem następującym. Do Zarządu zostali wybrani Pp.: 1) Wojciech Ratuszyński organista Kościoła św. Florjana na Pradze (Prezes); 2) Franciszek Urbański (Vice - Prezes); 3) Franciszek Bulak organista w Nasielsku (sekretarz); 4) Tadeusz Kozon organista przy Kościele św. Stanisława na Woli (Skarbnik); 5) Lucjan Zaremba organista w Żbikowie (gospodarz); 6) Józef Furmanik organista przy Kościele św. Aleksandra; 7) Jan Łysakowski organista przy Kościele św. Antoniego; 8) Tomasz Wiechowski organista przy Kościele M. B. Loretańskiej; 9) Roch Stańczak organista przy par. Kościele we Włocławku.

Na Zastępców zostali wybrani Pp. 1) Franciszek Latało organista przy Bazylice Serca Jezusowego w Warszawie na Michałowie; 2) Franciszek Przystał organista przy Kościele par. w Krakowie; 3) Wit Tyszkowski organista przy Katedrze w Lublinie.

Z teki karykatur prof. E. Kochańskiego

Mistrz Aleksander Michałowski



KRONIKA

FREKWENCJA W OPERZE WARSZAWSKIEJ.

W grudniu frekwencja w teatrach miejskich była następująca. W operze przedstawienia wieczorne średnio 31,6% kompletu kasowego (w listopadzie 21%), poranki 50% (52%), frekwencja sięgała 44,6% (w listopadzie 37%).

OPERA DZIECIĘCA W „KOMEDJI".

12 grudnia, odbyło się w teatrze „Komedja" przedstawienie dla dzieci na rzecz Koła szkolnego nr. 56. Odśpiewana była piękna opera „Leśna królewna" G. Dubrawskiej do słów znanego poety Or-Ota.

RADJOFON.

W piątek, dn. 22 stycznia o godz. 6 wiecz., Red. Edward Wrocki, na Warsz. Radjostacji nadawczej (380 m.), wygłosi dla amatorów radjofonji w Polsce, odczyt na t. *„Umuzykalnienie a czytelnictwo"*. Reszta programu tego wieczoru, zapełni, jak zwykle, koncert.

KONCERT — AKADEMJA.

W dn. 27 stycznia, w sali konserwatorjum, odbędzie się koncert—akademja ku czci ś. p. prof. R. Statkowskiego. Między innemi będzie wykonany szereg nieznanych utworów zgasłego kompozytora.

ZAKAZ ŚPIEWANIA PODCZAS MROZÓW.

Komendant Miasta Warszawy świeżo wydał zarządzenie, by w mroźne dnie, zwłaszcza podczas marszu pod wiatr — oddziały wojskowe nie śpiewały, gdyż najczęściej powoduje to anginę, zaziębienie, bądź chorobę gardła.

Jest to zarządzenie bardzo słuszne. Bywają bowiem wypadki, że żołnierze, śpiewając w czasie dużego mrozu zaziębiają gardła, co przy bagatelizowaniu choroby, często powoduje masowe przeziębienie oddziałów.

POŻYTECZNA INSTYTUCJA.

Mało kto z muzyków wie, że w Warszawie, przy ul. Brackiej 5, m. 4 (tel. 241-53), w siedzibie Tow. Literatów i Dziennikarzy znajduje się *„Informacja Prasowa Polska"*, która wyszukuje i dostarcza na zamówienie jednorazowo i stale wycinki z wiadomościami z prasy całego świata o każdej sprawie muzycznej i o osobach. Tą drogą każdy kompozytor, artysta-muzyk, autor prac może łatwo posiąść opinje całej prasy o sobie.

O HENRYKU WIENIAWSKIM.

Dr. Józef Reiss pracuje nad życiem i twórczością sławnego kompozytora polskiego, Henryka Wieniawskiego. P. Reiss prosi wszystkich, posiadających dokumenty, rękopisy, fotografje, recenzje, listy i t. p., dotyczące Henryka Wieniawskiego, o wypożyczenie mu tych źródeł do jego pracy. Książka o Wieniawskim ukaże się w języku polskim, francuskim i niemieckim. Adres dr. Józefa Reissa: Kraków, ul. Smoleńska nr. 16.

ZNIŻKA CEN W POZNAŃSKIEJ OPERZE.

Z dniem 1 stycznia, obniżono ceny w Teatrze Wielkim, dając tem samem możność korzystania z teatru jak najszerszym warstwom naszego społeczeństwa. Ceny biletów będą od 75 groszy do 6 zł., niektóre więc kategorje miejsc będą tańsze, niż w kinach. Należy spodziewać się, że publiczność przyjmie tę obniżkę jak najżyczliwiej, gdyż obecnie będzie mógł korzystać z teatru każdy, nawet najskromniej zarabiający pracownik.

OPERA DLA ROBOTNIKÓW.

Magistrat poznański zainicjował specjalne operowe przedstawienia dla robotników. Odbyły się narady z udziałem przedstawicieli władz miejskich, dyrekcji opery, związków robotniczych oraz instytucyj kulturalnych. Uchwalono wystawić szereg oper, poprzedzonych każdorazowo prelekcją. Ceny miejsc wynosić będą od 50 gr. do 2 zł.

MUZYKA W WILNIE.

Dzięki inicjatywie magistratu, odbywają się w Sali Miejskiej poranki, które częściowo zastępują brak opery.

Na jednym z takich poranków wykonano trzy akty z Pucciniego „Cyganerji", na innym wyjątki z Lohengrina i Tannhausera. Program ułożony jest zazwyczaj logicznie i konsekwentnie. Każdy taki poranek poprzedza krótka prelekcja o tem, co będzie wykonane. Impreza ta spełnia w ten sposób cel dydaktyczny, stojąc zresztą na bardzo poważnym poziomie artystycznym. W tych dniach obchodziło Wilno rzadką uroczystość muzyczną: obchód dwudziestolecia „Lutni", wysoce zasłużonego w dziejach kultury Wilna towarzystwa muzycznego. Program uro-

DZIAŁ ORGANIZACYJNO - ZAWODOWY

Zarząd Warsz. Związku Muzyków, interesując się poprawkami do projektu rządowego, jakie poczyniono za pośrednictwem „Polskiej Konfederacji Pracowników Umysłowych", zwrócił się do Zarządu Konfederacji z odpowiedniem zapytaniem, na które otrzymał pismo treści następującej: „W odpowiedzi na list Sz. Panów z dnia 29.XII 1925 r., l. 2685, komunikujemy, iż Ministerstwo Pracy i Opieki Społ. nie przysłało nam jeszcze oficjalnego protokółu konferencji z dn. 19.XII. 1925 r., nasz delegat oprócz przemówienia złożył piśmienne umotywowane poprawki do projektu rządowego, które prawdopodobnie zostaną przez p. Ministra zaakceptowane, a mianowicie:

1) Rozszerzenie uprawnienia poszczególnych kategorji prac. umysłowych do wyłączenia się na własne żądanie z ubezpieczenia od bezrobocia, szczególnie w tych wypadkach, gdy pracownik umysłowy ma zastrzeżoną w umowie odprawę, przekraczającą wymiar świadczeń, przypadających z Funduszu Bezrobocia.

2) Wobec wielkiej rozbieżności zawodów i specjalności Rozporządzenia p. Ministra nie może przewidzieć wszystkich kategorji pracowników umysłowych, jakie należałoby uwzględnić, tak, że sprawa ta będzie praktycznie zależała od interpretacji Rozporządzenia przez Ministerstwo, które zgodnie ze swą zasadniczą tendencją, będzie te sprawy rozstrzygało w porozumieniu z zainteresowanemi organizacjami pracowników umysłowych".

Zarząd Warsz. Związku Muzyków, interesując się sprawą *muzyków, dobieranych do zespołów muzycznych na okres do miesiąca* (dorywczo dobierani do orkiestr) a mianowicie: czy winni oni opłacać Kasę Chorych i w jakiej mierze mogą korzystać ze świadczeń, od Kasy Chorych m. st. Warszawy otrzymał pismo (Dział Finansowy, l. 49653) treści następującej: „W odpowiedzi na pismo z dnia 28 grudnia 1925 r. (l. 2679), Kasa Chorych m. Warszawy komunikuje, że muzycy dorywczo dobierani do orkiestr, jako niepozostający w stałym stosunku służbowym, obowiązkowi ubezpieczenia na wypadek choroby nie podlegają, o ile jednak odpowiadają warunkom art. 8 Ustawy z dnia 19 maja 1920 r., mogą zgłosić się w charakterze członków dobrowolnie ubezpieczonych.

Zgodnie z wymienionym artykułem, dobrowolnym członkiem Kasy może zostać każdy niepodlegający przymusowemu ubezpieczeniu o ile nie przekroczył 45 roku życia i podda się oględzinom lekarskim dla zbadania stanu zdrowia.

Świadczenia otrzymuje w tych samych rozmiarach, co i obowiązkowo ubezpieczony, z tą jednak różnicą, że rodzina członka dobrowolnego winna być ubezpieczona oddzielnie (każdy członek poszczególnie)".

Pismo Zarz. Warsz. Zw. Muzyków (z dn. 29 grudnia, l. 2687) do Wydziału Prawnego Ministerstwa Pracy i Opieki Społecznej.

„Prezydjum Warszawskiego Związku Muzyków, powołując się na rozporządzenie Pana Ministra Pracy i Opieki Społecznej z dnia 11.VI. 1923 r., w przedmiocie wykonania ustawy z dn. 16.V. 23 r., jak również Dz. Ust. Nr. 62 z 1923 r., poz. 703 § 15 p. 4 i art. ustawy z dnia 28 października 1925 r. (Dz. Ust. R. P. Nr. 67, poz. 650) zapytuje Wydział Prawny Ministerstwa w jakiej formie muzycy winni korzystać z zapomóg na wypadek bezrobocia z Państwowego Funduszu Bezrobocia i jaka procedura postępowania będzie obowiązywać pracobiorców i pracowników.

Ze względu na przypadający termin wejścia w życie ustawy z dn. 3 stycznia 1926 r., Prezydjum Warszawskiego Związku Muzyków, prosi Wydział Prawny o rychłą odpowiedź.

Prezes: (—) *Jan Cichocki.*
Sekretarz: (—) *Czesław Bem.*

Rozporządzenie Ministerstwa Pracy i Opieki Społecznej w sprawie kategorji pracowników umysłowych, podlegających obowiązkowi zabezpieczenia na wypadek bezrobocia.

Na moc, art. ustawy z dn. 28 października 1925 r. (Dz. Ust. R. P. Nr. 120, poz. 863) o zmianie niektórych przepisów ustawy z dn. 18 lipca 1924 r. o zabezpieczeniu na wypadek bezrobocia (Dz. Ust. R. P. Nr. , poz. 650) zarządza się, co następuje:

§ 1.

Do kategorji pracowników umysłowych, podlegających obowiązkowi zabezpieczenia na wypadek bezrobocia, należą osoby, pełniące czynności:

1) administracyjne lub nadzorcze, a niewykonywujące pracy fizycznej, jako to: zarządów, kierowników przedsiębiorstw lub zakładów pracy, intendentów, kierowników ruchu (inżenierów, techników, majstrów, stygarów i t. p.) kierowników magazynów, ekspedytorów, kontrolerów i t. p.,
2) nauczycielskie i wychowawcze,
3) biurowe i zatrudnionych pracami korespondencyjnemi, rachunkowemi, kalkulacyjnemi, piśmiennemi, rysunkowemi i t. p.,
4) kupieckie lub handlowe jako to: sprzedawców i ekspedjentów, dysponentów, kasjerów, inkasentów, sprzedawców podróżujących, ekwizytorów drogistów, farmaceutów i inne osoby, sprzedające równorzędne, lub wyższe czynności,
5) *połączone z wykonaniem sztuk wyzwolonych bez względu na wartość artystyczną produkcji (muzyków, malarzy, rzeźbiarzy i t. p.),*
6) *artystycznego personelu teatrów bez względu na wartość usług,*
7) pracowników redakcji czasopism (dziennikarzy),
8) personelu lekarskiego, dentystycznego i weterynaryjnego, oraz pomocniczego personelu lekarskiego i weterynaryjnego,
9) prowadzących okręty, oficerów pokładowych i maszynowych, zarządców i asystentów zarządu statków morskich, lub rzecznych, oraz pełniących czynności, połączone z zajmowaniem równorzędnego lub wyższego stanowiska.

§ 2.

Na własne żądanie winni być zwolnieni od obowiązku zabezpieczenia:

a) kandydaci adwokatcy i notarjalni,
b) lekarze i weterynarze,
c) zatrudnieni u techników cywilnych (inżenierów wszelkich kategorji i mierników) kandydaci tego zawodu,
d) dzieci ślubne i nieślubne uprawnione i adoptowane i pasierbowie i pracodawcy.

Redaktor: EDWARD WROCKI. **Wydawca: Warszawski Związek Muzyków.**

ZAKŁADY GRAFICZNE „NASZA DRUKARNIA", WARSZAWA, SIENNA 15, TELEFON 75-93.